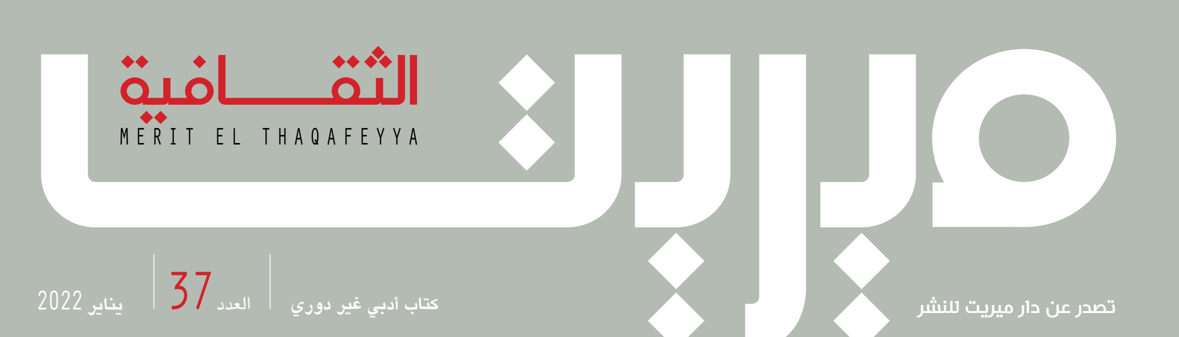


تصدر عن دار ميريت للنشر
كتاب أدبي غير دوري | العدد 37 | يناير 2022

قراءات في رواية "جوكات" لانتصار عبد المنعم

"الإسلام ونظام الحكم".. حين أدار الملك عملية فصل «علي عبد الرازق»!

لماذا أقدم ڤان جوخ على قطع أذنه؟

مذابح الأنوثة على تخوم الحرب الأهلية الليبية

إبراهيم عبد المجيد.. لا ينام في الإسكندرية!!

المدير العام: **محمد هاشم**

رئيس التحرير : **سمير درويش**

نائب رئيس التحرير : **عادل سميح**

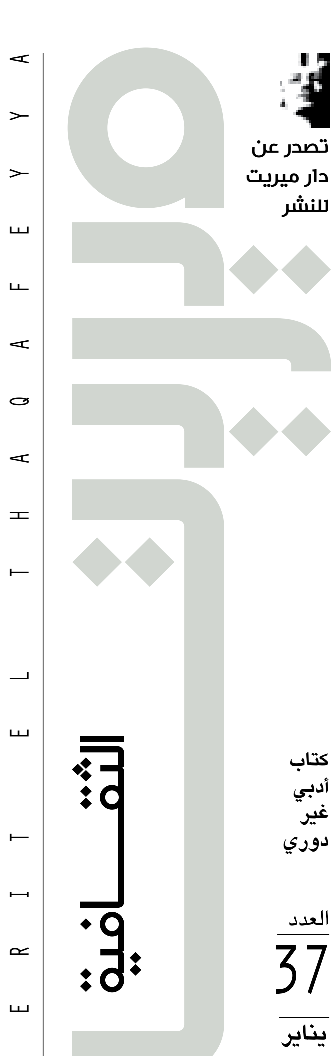
مدير التحرير : **سارة الإسكافي**

التنفيذ الفني : **إسلام يونس**

الماكيت الرئيسي والتصميم
إهداء من
أحمد اللبَّاد

المراسلات : **دار ميريت للنشر** ، 32 شارع صبري أبو علم ، القاهرة ، مصر

email: miritmag@gmail.com



قواعد النشر في «ميريت الثقافية» :

تنحاز «**ميريت الثقافية**» للكتابة الإبداعية والثقافية الجادة، التي تعبر عن فكر ورسالة التنوير، ويسعدها أن تقبل المساهمات الأدبية والثقافية وفق المتطلبات الآتية :

- أن تكون المادة المرسلة مخصصة حصريًا لـ «**ميريت الثقافية**»، ولم يسبق نشرها بأي وسيلة نشر أخرى.
- ترسل المادة مكتوبة ومصححة على برنامج «وورد» Word، ولا تُقبل الأوراق المطبوعة، أو الملفات بصيغ أخرى (مثل PDF).
- المجلة غير ملزمة بتقديم تفسير عن عدم النشر، وميعاد النشر يخضع لأولويات المجلة وأسبقية إرسال المواد.
- ترتيب المقالات وأسماء الكُتَّاب يخضع لاعتبارات فنية خالصة، وليس له علاقة على الإطلاق بأهمية المبدعين، والمجلة تعتز بكل كُتَّابها وقرائها.



المحتوى

افتتاحية

إبداع ومبدعون

رؤى نقدية :

شعر :

قصة :

نون النسوة : (قراءات في رواية "جوكات" لإنتصار عبد المنعم)





ـــتويات

تجديد الخطاب

حول العالم

الملف الثقافي : (إبراهيم عبد المجيد.. لا ينام في الإسكندرية)

ثقافات وفنون :



لوحة الغلاف للفنان التشكيلي المصري عمر صادق الهواري (1980– ...)



الرسوم الداخلية المصاحبة لمواد باب «**إبداع ومبدعون**» **للفنانة المصرية نهى ناجي (1970– ...)**



الرسوم المصاحبة لمواد باب «نون النسوة» **للفنانة المصرية إيمان حسين (1986– ...)**



الصور الفوتوغرافية في بدايات الأبواب، وفي ظهر الغلاف **للفوتوغرافي المصري شريف عبد المجيد (1971– ...)**

افتتاحية



سمير درويش
رئيس التحرير

"الإسلام ونظام الحكم"..

حين أدار الملك عملية فصل "علي عبد الرازق"!

ثمة اختلافات بين الليبراليين في هذه الفترة حول قيمة كتاب «الإسلام ونظام الحكم» باعتبار أنه لم يأتِ بجديد، لكن ما أردت التعرض له هو التداخل بين السياسي والديني لدى المشتغلين بالدين أنفسهم، وكيف يقبلون أن يكونوا أداة الحاكم في البطش بخصومه السياسيين متى أراد منهم القيام بهذا الدور، إضافة إلى تبدل المواقف والدفاع عنها بأسانيد من التراث -ومن النصوص نفسها- رغم تعارض هذه المواقف!

في عام 1926 لم يكن على طه حسين إلا أن يذهب إلى وكيل النائب العام، المحقق محمد نور، لكي يقول إنه لم يقصد الإساءة إلى الإسلام، أو إنكار المعلوم من الدين بالضرورة، وإنه ما قصد إلا وجه البحث العلمي، لكي يبرئه المحقق ويحفظ القضية، وهو ما يُشتمُّ منه أن توجيهًا صدر بإنهائها دون أضرار. في حين أنه قبْلها بعامٍ واحدٍ، في 1925، أقام الأزهر الدنيا ولم يقعِدها ضد علي عبد الرازق (1888– 1966) وكتابه «الإسلام وأصول الحكم»، لدرجة أنه شكَّل لجنة محاكمة أطلق عليها اسم «هيئة كبار العلماء»، اجتمعت به وساءلته صوريًّا، وأصدرت حكمًا عاجلًا عليه دون إعطائه الفرصة كاملة للدفاع عن نفسه! كان يبدو أن الحكم تم تجهيزه قبل المحاكمة، وهو فصل عبد الرازق من الأزهر، وتجريده من شهادة العالمية، وإخراجه من «زمرة العلماء»، ومنعه من تولي أي منصب ديني، بما في ذلك فصله من مهنته في القضاء، فضلًا عن قرار مصادرة الكتاب ومنع تداوله.. وقد تم تنفيذ الحكم رغم معارضة وزير الحقانية عبد العزيز فهمي، الذي كان عبد الرازق يعمل بوزارته قاضيًا شرعيًّا، فقد تدخل الملك فؤاد الأول بنفسه وأقال وزير الحقانية المعترض، وهو ما أدى إلى استقالة وزراء ثلاثة اعتبروا تدخل الملك اعتداءً على السلطة التنفيذية، هم: وزير الأوقاف محمد علي علوبة، ووزير الزراعة توفيق دوس، ووزير الداخلية إسماعيل صدقي، فتم تعيين أربعة وزراء آخرين ونُفِّذَ الحكم! وهو ما يوضح درجة الشدة التي قوبل بها «الإسلام وأصول الحكم»، مقابل «التهاون» الذي قوبل به «في الشعر الجاهلي»، رغم أن الأول تعرض لموضوع هامشي ليس من صلب العقيدة، بينما الثاني انطلق من أرضية نزع القداسة عن كل نص مقدس ليستقيم البحث العلمي.

قَبِل محمد نور دفاع طه حسين غير المنطقي، بينما وجهت هيئة العلماء تُهَمًا ست لعبد الرازق: جعل الدين لا يمنع من أن جهاد النبي كان في سبيل المُلك لا في سبيل الدين ولا لإبلاغ الدعوة للعالمين. اعتبار نظام الحكم في عهد النبي موضوع غموض أو إبهام أو اضطراب أو نقص وموجبًا للحيرة. اعتبار مهمة النبي كانت بلاغًا للشريعة مجردة عن الحكم والتنفيذ. إنكار إجماع الصحابة على وجوب نصب الإمام وأنه لا بد للأمة ممن يقوم بأمورها في الدين والدنيا. إنكار أن القضاء وظيفة شرعية. اعتبار أنَّ حكومة أبي بكر والخلفاء الراشدين كانت لا دينية.

السؤال هنا: لماذا حدث هذا التباين بين الأمرين؟ وما الأسباب التي جعلت الأمور تتأزم إلى حد تدخل رأس الدولة شخصيًّا؟ وهل يستحق كتاب علي عبد الرازق التهم الست التي وجهتها إليه الهيئة، وكلها تتعلق بشكل السلطة لا بصلب العقيدة؟ ولو كان كذلك، لماذا تراجع الأزهر بعد 20 عامًا فأصدر عام 1945 قرارًا بالتراجع عن فصله، ليتولى وزارة الأوقاف (28 ديسمبر سنة 1948– 25 يوليو سنة 1949) في وزارة إبراهيم عبد الهادي، ويُعَين عضوًا بمجمع اللغة العربية؟

رغم أن حسين وعبد الرازق كانا ينتميان إلى مجموعة الليبراليين التي سبقت وواكبت وتلت ثورة 1919، وأن هدفهما في الكتابين هو تحرير الفكر الديني وتخليصه مما اعتبراها أغاليط فقهية، فإن الفارق الجوهري بينهما أن «في الشعر الجاهلي» شكك في بعض تفاسير القرآن التي استندت إلى معاني الكلمات كما وردت في الشعر المنسوب لشعراء جاهليين، وهو أمر فكري فيه أخذ ورد، بينما يمكن اعتبار «الإسلام وأصول الحكم» كتابًا سياسيًّا، يهدف إلى «نزع القداسة» عن محاولة الملك فؤاد الأول –ومعه شيوخ الجامع الأزهر– إعلانه خليفة للمسلمين بعد أن ألغى كمال أتاتورك نظام الخلافة.. فالخلافة –من وجهة نظره– ليست من أصول الدين، ولكنها قضية دنيوية سياسية لم يرد فيها نص قطعي، وهو ما يفسر إصدار عقوبة متعجلة ضده، وتدخل الملك بثقله لتنفيذها ولو أدى الأمر إلى إقالة أربعة وزراء مهمين، ويفسر كذلك عودة علي عبد الرازق بمنصب وزاري بعد وفاة الملك، وبالطبع ليس مستغربًا أن يغير شيوخ الأزهر موقفهم من النقيض إلى النقيض في 20 سنة، وأن يتسامحوا في قائمة الاتهامات التي وضعوها بأنفسهم، فهذه الأمور حمَّالة أوجه، ويمكن الدفاع عن كل وجوهها بأسانيد من القرآن والسنة!

المسألة السياسية في كتاب «الإسلام وأصول الحكم» وفي ردود الأفعال المبالغ فيها من الأزهر والسلطة، يمكن إثباتها في مواقف الطرفين. فمن ناحية كان علي عبد الرازق «عضوًا في حزب الأحرار الدستوريين، الذي تأسس عام 1922 وتبنى الفكر الليبرالي، وهو وريث حزب الأمة الذي تأسس عام 1907، وكان من أبرز مفكريه أحمد لطفي السيد وقاسم أمين وطه حسين، وهم يمثلون المدرسة الفكرية المنحازة إلى المدنية والوطنية والحداثة والليبرالية"، وعليه فليس مستغربًا صدور الكتاب في التوقيت الذي يسعى فيه الملك لترسيمه خليفة للمسلمين، باعتبار أن هذه المجموعة ضد الدولة الدينية من الأساس، وضد الخلافة بالتبعية.

على الجانب الآخر، فبعد أن أصدرت اللجنة قرارها ضد عبد الرازق أرسل شيخ الأزهر محمد أبو الفضل الجيزاوي، برقية إلى القصر الملكي، جاء فيها: "صاحب السعادة، كبير الأمناء: أرجو أن ترفعوا إلى السُّدة العليَّة الملكية، عنِّي، وعن هيئة كبار العلماء، وسائر العلماء، فروض الشكر وواجبات الحمد والثناء، على أن حُفظ الدين في عهد جلالة مولانا الملك من عبث العابثين وإلحاد الملحدين، وحُفظت كرامة العلم والعلماء".

كما بادر بإرسال كتاب إلى وزير الحقانيَّة

طلب فيه فصل عبد الرازق من وظيفته في القضاء". (خالد بشير، موقع حفريات، 21/ 10/ 2018)، وهو ما يوضح أن «حفظ الدين» لم يكن الهدف الوحيد للشيخ!

وما يؤكد وجود مساحة غير حاسمة في التأويل، أنه رغم أن علي عبد الرازق تولى -بعد الأزمة- مناصب وزارية وعلمية، كما انتخب عضوًا في مجلس النواب، ثم دخل مجلس الشيوخ، فإن بعض المنتسبين إلى التيار الإسلامي لا يزالون يشككون في منهج الكتاب والنتيجة التي وصل إليها، وهي أنه ليس ثمة نظام محدد للحكم في الإسلام، فهناك كتب ومقالات كثيرة عارضته وما زالت حتى يومنا هذا، بل تخطوا موضوع الكتاب إلى شخص مؤلفه، فقد أورد تقرير نشرته وكالة رويترز في 24 ديسمبر عام 2009، في تغطيته لندوة عقدتها مكتبة الإسكندرية تحت عنوان «في الفكر النهضوي الإسلامي"، قول الدكتور محمد عمارة إن "الكتاب (شركة) بين طه حسين وعلي عبد الرازق"، وقال إن "هناك عدة قرائن على أن عبد الرازق ليس مؤلفًا للكتاب، منها قول طه حسين إنه قرأ مسودته ثلاث مرات وأضاف إليه وحذف منه وهذا كافٍ لإثبات أن عبد الرازق ليس وحده مؤلف الكتاب".

وهو الأمر الذي دحضه د.عمار علي حسن في ورقته للندوة نفسها، حيث أكد أنه «من الصعب -إن لم يكن من المستحيل- أن يكون طه حسين هو المؤلف الحقيقي، لأسباب منها أن الأسلوب أو بنية الجملة في الكتاب تختلف تمامًا عن أسلوب حسين الذي كان يحمل سمات شفاهية ظاهرة، نظرًا لأنه كان يملي كتبه ولا يخطها.. وهذه مسألة لا نعثر عليها إطلاقًا في طريقة وأسلوب علي عبد الرازق الذي نألفه في كتبه وأبحاثه الأخرى". وأضاف "أن طه حسين الذي كان معروفًا بالشجاعة والاعتداد بالرأي لم يكن بحاجة إلى التخفي وراء أحد ليطلق أفكاره، وفي الوقت نفسه كان عبد الرازق مكتمل القيمة والقامة الفكرية، معتدًّا برأيه، ولم يكن يقبل أن يكتب له أحد أو ينتحل ما أنتجه غيره من معرفة وأفكار».

وبغض النظر عن أن «قراءة مسودة» أي كتاب، وإثبات بعض الملاحظات التي يرى صاحبها أنها تستوجب التعديل، لا تُعدُّ (شراكة) في التأليف، فهذا الأمر يفعله معظم الكتاب فيما بينهم، فإن هذا الرأي ينطوي على تربُّص قَصد تحريف المعنى للإيهام بأمرين: الأول أن علي عبد الرازق ليس كفؤًا وحده لتأليف الكتب، رغم أنه حاضر طلبة الدكتوراه في جامعة القاهرة عشرين عامًا في مصادر الفقه الإسلامي، وله عدد من الكتب، منها: "أمالي علي عبد الرازق"، "الإجماع في الشريعة الإسلامية»، "من آثار مصطفى عبد الرازق". والثاني أن هناك (شلة) أو (جماعة منظمة) تعمل بشكل متساند ومتكاتف هدفها الإضرار بالإسلام، واختيار طه حسين جاء على أرضية مناكفاته العلمية المعلنة في موضوع التراث، حيث معروفٌ أنه لا يقبل كل ما جاء به، وقد عرَّضه ذلك للأذى أثناء دراسته في الأزهر، وامتنعت المشيخة عن إعطائه شهادة العالمية، مما جعله يذهب إلى الجامعة الأهلية حين افتتحت عام 1908 ليحصل على الشهادة منها.

أخيرًا.. فثمة اختلافات بين الليبراليين أنفسهم في هذه الفترة حول قيمة «الإسلام ونظام الحكم» باعتبار أنه لم يأتِ بجديد، بل ساهم في ترسيخ بعض الأمور العقدية المختلف حولها انطلاقًا من معارضته للخلافة، ولكن -إضافة إلى أن هذا ليس مهمًّا في هذا المقام- فإن ما أردت التعرض له هو التداخل بين السياسي والديني لدى المشتغلين بالدين أنفسهم، وكيف يقبلون أن يكونوا أداة الحاكم في البطش بخصومه السياسيين متى أراد منهم القيام بهذا الدور، إضافة إلى تبدل المواقف والدفاع عنها بأسانيد من التراث -ومن النصوص نفسها- رغم تعارض هذه المواقف!

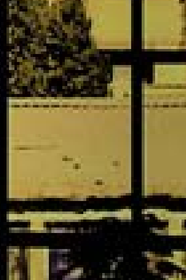
إبداع ومبدعون

رؤى نقدية

شعر

قصة




د. محمد عليم[1]



محمد السيد إسماعيل.. تحولات التجربة

منجز محمد السيد إسماعيل وما طرأ عليه من تحولات يستحق وقفات أكبر، ولولا خصوبة هذا المنجز، ما أتيحت لنا كل هذه المحاور للتحدث فيها، ونخلص منها ونخرج يصاحبنا شعور ضاغط بأننا لم نقل شيئًا ذا بال. لقد بدأت تجربة الشاعر فتية ناضجة عميقة، ولم يكن قد جاوز العشرين من عمره، واستوت على ذروتها وهو على مشارف الستين، ولا يزال لديه الكثير كما أتوقع، وما ذاك إلا لإيمانه بدوره وأثره، وإخلاصه وتحمله أعباء الرحلة، مؤمنًا بالإنسان الفاعل القادر ومراهنًا عليه.

مدخل

قليلة هي التجارب الشعرية التي تولد حاملة سماتها الأساسية، وتلك التي ستطرأ عليها تحولات كبرى لاحقة، وتجربة الشاعر الدكتور محمد السيد إسماعيل مثال خصب لتلك القلة القليلة، فديوانه الأول (كائنات في انتظار البعث) الذي ضم نصوصًا كتبت خلال الأعوام (1981– 1987)؛ يحمل ما يشي بنضج عال لتجربته الشعرية الطالعة، سواء من حيث عمق الرؤية الشعرية المصوغة بكثير من الجموح والاحترافية، أو من حيث المقدرة العالية على سبك الجملة الشعرية، مهما كان المقول الشعري الذي يدور حوله النص، من دون أن يفارق نسق الوزن التفعيلي.

لكن الشاعر لم يركن إلى ما بدأ به وجلاه وحسب، بل طال تجربته الشعرية عدد من التحولات على صعيد الخطاب الشعري، بدءًا من طول الجملة إلى اكتنازها، ومن التخييل الجزئي إلى براح المشهد الشعري الممتد، ومن ضمائر الخطاب بأنواعها كافة إلى السرد القصصي الدرامي داخل النص الشعري، ومن المطلق على مستويي الزمن والمكان إلى المحدد تحديدًا صارمًا، ومن النص الطويل الممتد إلى النص الإشاري المكتنز الذي يضمر أكثر مما يظهر أو ما يمكن تسميته بالـ (ميتا نص)، أو ما سماه تشومسكي «المرجع الذي يعود إليه المتكلم والسامع أثناء الحدث الكلامي، وأن هذا المرجع قائم في ذهن كل منهما»[2]، وكان ذلك جميعه شواهد على ثراء تلك التجربة الشعرية منذ بدايتها قبل أربعين عامًا، ومازالت.

(1)

ربما لن نجد صعوبة كبيرة في تصنيف الشاعر وفق مقوله الشعري، أي معرفة انحيازاته الموضوعاتية من خلال نصوصه المشبعة في

مرحلتها الأولى، خصوصًا وقد جعلها الشاعر مادة لكثير من نصوصه المبكرة، يقول:

"امتلئ بهواك
..
تلك الخطوط التي قد حسبت تعاكس؛
شدت خطاك على الدرب،
قد أسلمتك إلى لهبٍ كنت تجهلُ
نافذةٍ تتشوفُ،
قد أومأت بالطريقِ العصيةِ
محمومةً في يديك ومُرعدةً في سماك
وليس عليك سوى أن تمارس شهوتَكَ المستحيلةَ
تغدو على وهج النارِ جسمًا
يلملم أشلاءه ويعاود صحوته
ويغني التوحدَ حد الفناء»[3]

فعلى العكس من كثير من الشعراء في تجاربهم الأولى التي غالبًا ما تأتي أنينًا ذاتيًّا حول أسئلة وجودية أو مآزق عاطفية شخصية؛ يموضع محمد السيد إسماعيل تجربته في قلب النار منذ البدء **(تغدو على وهج النار جسمًا)**، ويتبنى القضايا المصيرية الكبرى، ذات الصلة المباشرة بالوطن، وما يصاحبها من تفاصيل جمرية، والأهم من ذلك وعيه المسبق باتجاهه وما يتبعه من مهالك محتملة، ذلك ملمح أساسي أول لا يجب إغفاله في البدء، ولم يكن الشاهد السابق هو الوحيد في سياق ما نحن صدده؛ بل الشواهد عديدة على ذلك[4]، وعلى الرغم من هذا التحديد الأوليّ، فيما يخص انحياز الشاعر (في الأغلب الأعم) لقضايا قومية ووطنية شائكة؛ فإنه مارس أيضا تأملاته، وكشف عن الكثير من قلقه الشخصي في سياق من الاغتراب الشفيف الطافر بالمرارة، يقول:

ها أنت قد رأيت
واللحظة القصوى التي أتتك
تمر في الجنبين سهمًا نافذًا
وموغلًا حتى فداحة الرؤى
تسقط خائر القوى
ولا تمد للذي رأيته اليدا
فهل تظل هكذا
تموت أحيانًا كثيرة
بلا شهودٍ أو صدى؟

إن فكرة الفداحة التي يعاينها الشاعر على الصعيد الشخصي الذاتي هنا، وعلى الرغم من وطأتها العاتية؛ لا يطرحها من منطلقات يائسة أو جسورة، بل يتركها في منطقة الاحتمالات والأسئلة الدَهِشَة **(فهل تظل هكذا/ تموت أحيانًا كثيرة/ بلا شهودٍ أو صدى؟)**، لنرجح نحن المتلقين مساراتها وفق عموم المنجز وانحيازاته النهائية.

(2)

الملمح الأساس الذي أعده عنوانًا على نضج تجربة محمد السيد إسماعيل في مهدها؛ يأتي من اللغة التي شكل بها رؤاه المبكرة، واللغة التي أعنيها تشمل كل عناصر التشكيل الحاملة لمقاصده على بياض الورق، بدءًا من المفردة بمطلق إيحاءاتها، وانتهاء بعناصر سبك جملته الشعرية[5]، في نصوص اتسمت بالطول والامتداد خلال تلك الفترة، وكذلك هي اللغة الحاضنة لتخييلاته، جزئية كانت أو قريبة من المشهدية، وهي التي تجلي سخرياته وتمرداته، معلَنة أو مضمَرَة، وعلى الجملة؛ هي كل وسائله في كتابة نصه على ذلك النحو المدهش، فمن أين إذن تتحقق خصوصية الشاعر إن كان ما سبق يعد مشتركًا فنيًّا بين الشعراء المجيدين؟

تمثل لغة "محمد السيد إسماعيل" في ذاتها مفارقة، فهي على الرغم مما تبدو عليه من حيادية وبساطة ظاهرة، فإنها عصية عندما تحاول أن تتفاعل معها وأنت في طريقك لمحصلة مفهومية تشبعك، ولكن مراوغة اللغة سرعان ما تتبدد لمجرد انتباهك إلى فعل المجاز فيها، ذلك الجسر الذي عليه تعبر المتناقضات، وتتخذ منطقها، لنقرأ المقطع الآتي من ديوانه الأول:

"..
الطريقُ اشتهاءٌ،
وفي الليل كنتَ اعتصبتَ الرياحَ
وحمّلتَها باشتهائكَ فلتنتظرْ
الغيومُ على بابِ بيتِك قاعدةٌ لا تحولُ
تعبئها بالكلامِ إلى زمنِ البعثِ،
تمنحُ أرجاءَكَ الحكمةَ الفاعلة

النخيلُ له حكمةُ امرأةٍ راغبة
وكثيرٌ من الخلقِ يصطخبون
وتعلو
ويشتبكون
وتعلو
وتقرُبُ من نخلة ثم من نخلةٍ
قاب قوسين كنت وتقربُ
لا شيء غير اصطخابٍ وراءكَ
لا شيء غير اشتباكٍ أمامكَ
فلتنسلخ
وتعال على صخبٍ واشتباكٍ وزاولْ دُنُوَكَ
..
سوف تفرحُ تعلن:
هذا أوان المخاض
الطريقُ ابتدا
إنهم يخرجون
يخرجون من النخلِ، من فجوات الرياحِ
وسقف الغيوم.
..“[6]

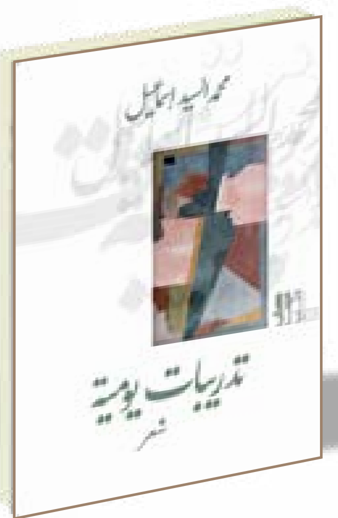
تختزل مفردة (الطريق) أشواطًا باتجاه الانحياز الأساسي للشاعر (قضايا الوطن)، من حيث المجاهدة في الرحلة وما يصاحبها من عثرات أو عقبات، ولكنه سرعان ما ينزع عنها تلك القتامة بمنحها دلالة الاشتهاء، ومن ثم؛ يطمس كل الإيحاءات السلبية إلى ما هو عكس ذلك، لتصبح أقرب إلى رسالة مقدسة، ويقترب فعل المنتظَر/ المخلص من أداءات أسطورية، جلاها المجاز في مواضعه (**اغتصاب الرياح، تعبئة الاشتهاء، ارتهان الغيوم، تعبئة الكلام إلى زمن البعث.. إلخ**)، وصولًا إلى نجاح المخلص في قطع الطريق وتحقيق غايته بخروج الأنصار في اتجاه الهدف (**إنهم يخرجون من النخل/ من فجوات الرياح/ ومن سقف الغيوم**)، تلك هي الفكرة المفهومية التي يقولها المقطع في حدها الأدنى، والبنية الشعرية[7] في ذاتها بسيطة لا غموض فيها، لكن طبيعة تركيب تلك البنية هو ما يستدعي الإحالة على المضمر فيما وراء المسطور، ليظل المضمر خلف النص هائلًا ومفتوحًا على الاحتمالات كافة.

أول ملامح التركيب في البنية الشعرية: هو الامتداد عبر الوفرة اللغوية، وتلك سمة تناسب البدايات، وثانيها: التخييل المجازي الجزئي في حده الأدنى (الوحدات الصورية الصغرى من تشبيه واستعارة) مع ملاحظة تكوينات تخييلية مشهدية وإن لم تأخذ ملامحها كاملة: (**وتعلو/ ويشتبكون/ وتعلو/ وتقرُبُ من نخلة ثم من نخلةٍ/ قاب قوسين كنت وتقربُ/ لا شيء غير اصطخابٍ وراءكَ/ لا شيء غير اشتباكٍ أمامكَ/ فلتنسلخ/ وتعال على صخبٍ واشتباكٍ وزاولْ دُنُوَكَ**)، فتوالي الوحدات الصورية الصغرى على النحو السابق أتاح لنا جانبا من مشهد ممتد توافر له الحدث وفاعله ومتلقيه والآثار الناتجة عنه زيادة على الحركة والصوت في إطاري المكان والزمن، وسنتوقف تفصيلًا أمام حالات مشهدية في موضع لاحق، ثالث الملامح: الحيوية والتوتر عبر اختيار الأساليب الإنشائية (**لتنسلخ/ تعال على صخبٍ واشتباكٍ/ زاولْ دُنُوَكَ**)، وإسقاط أدوات الربط في بعض المواضع، كل ذلك قرَّب البنية الشعرية من الفعل الدرامي، ورابعها: أناقة التركيب الخلو من الحشو الزائد، وبما يؤكد بكارة عمق التجربة المتزامن مع نضج البدايات.

(3)

ربما لا نجد شاعرًا من جيل الثمانينيات وما بعده بقليل، لم يبدأ تجربته الشعرية بقصائد من شعر





التفعيلة، ومحمد السيد إسماعيل ليس استثناء هنا، فقد التزم إيقاع التفعيلة في ديوانه الأول كاملًا، وفي عدد من قصائده اللاحقة عليه، ولا أشتط إذا قلت إن إيقاع التفعيلة ظل يراود الشاعر على مدار تجربته الطويلة، على الرغم من تجلياته اللاحقة في قصيدة النثر.

الوزن حسب مفهومه في موروثنا هو "ما يتقوَّم به الشعر ويعدّ من عناصره الجوهرية وهو بمثابة تساوٍ زمني للنطق، هذا التساوي الزمني هو عبارة عن صورة من صور التناسب، وأن هذا التآلف يثير البهجة في النفوس، وبقدر ما [اهتم] حازم القرطاجني بالتركيب المتلائم، [اهتم] بالحركة المنتظمة للوزن، هذه الحركة شبيهة بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقى، لأن كلًّا منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزمان"[8].

لا خلاف على هذا المفهوم الذي لم يكن خلوًّا من الإشارات المهمة في سياق ما نحن صدده، وأخص إشارة أن الحركة المنتظمة للوزن شبيهة بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقي، وأن في كليهما تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزمان، وأكثر ما ميز إيقاع شعر التفعيلة في ديوان (كائنات في انتظار البعث) هو ذلك التناسب المدهش الذي أجراه الشاعر، فحقق إيقاعًا موسيقيًّا خاصًّا تجاوز محض التزامه الوزن، فإذا أضفنا إلى ما سبق عدول الشاعر عن الالتزام بالقافية، وإيثاره النبر عليها، رأينا أنه حقق ما جاوز جرسها الخارجي إلى ذلك الانسجام الداخلي الأعمق، لكن من أين يأتي ذلك الانسجام؟

لنعد إلى الشاهد السابق وقد جاء على وزن المتدارك بتتالي (فاعلن) بصورها كافة[9]، هذا التنوع في صور تفعيلة المتدارك ناسب حالة التوتر الغالبة على رحلة الصعود في المقطع من جهة، وفي غياب القافية عمدًا والاستعاضة عنها بالنبر بتحريك أواخر الأسطر؛ تحققت الديمومة الحركية لتلاحق الأحداث من جهة ثانية، وصولًا إلى ما كان يجب أن يكون عليه إخراج المقطع على بياض الورق بالشكل المدور المعروف، من جهة ثالثة.

داخل وزن المتدارك؛ مارس الشاعر ألوانًا إيقاعية لا تقل أهمية، من مثل النبر كما أشرنا، وتجانس المفردات صوتيًّا في **(الخلق/ يصطخبون- سيفض/ يسيل)**، والتكرارات المعنوية في **(اصطخاب/ اشتباك)**، والطباقات **(وراءك/ أمامك)** وهكذا يتحول المقطع إلى غابة من الإيقاعات المتداخلة على الأصعدة كافة.

بنهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات تحول محمد السيد إسماعيل إلى قصيدة النثر؛ حييًّا في البداية وموغلًا بعد ذلك، ومع هذا التحول دخلت التجربة مرحلتها الثانية من التحولات على صعد فنية ومفهومية عديدة.

(4)

يمثل ديوان (الكلام الذي يقترب)، والذي ضم قصائد بين الأعوام (1990- 1993)؛ الخطوة الأولى لتحولات تجربة الشاعر على أكثر من صعيد. **مفهوميًّا** أبقى الشاعر على القضايا الوطنية العامة، ولكن من دون أن تحتفظ بصدارتها كما كان الحال في التجربة الأولى، وأدخل عددًا آخر من عناصر المقول الشعري الأكثر قربًا للوقائع اليومية التي مثلت الراهن المعيش، من مثل التفاصيل اليومية، والتأملات، والمراجعات، في (عندما كنت حاضرًا)[10]، وهو عنوان عام على عدد من المقاطع المرقمة، منها المقطع الآتي؛ يصور الشاعر حالة شخصية جدًّا يعيشها من دون أن يخلص تمامًا من الأدران المعيشة، يقول:

قال لها
العالم لا يرقى لمتاهتنا
فاقترحي: ماذا نفعل؟
تلك زجاجتنا شاهقة
ويداك تخبان بأرضي

وعلى سبيل التأمل، يجعل الشاعر الراهن على مسافة منه ليعيد قراءته من جديد، ومن قلب تفاصيل الشخصي المر، يتجلى حكيمًا، ساخرًا، إلا أن هذه السخرية تظل مضمرة، في أغلب ورودها خلف المسطور، يقول[11]:

بأب زاهدٍ
وأمٍ تخطئ الهدف

وقامةٍ تقصرُ عن الحنين
بهؤلاء فقط
ودون أدنى تردد
عليك أن تواجه الكائن الخزفي الذي يتمدد مبتسمًا
قانعًا بانزلاق الحياة على وجهه
وانفراط المعيشة
في طرقات «طحا»[12]
الشواهد في الديوان على تحول التجربة من القضية المركزية الأم (الوطن) إلى الشخصي المتأمل المتألم؛ عديدة ولافتة، كان هذا على صعيد المقول الشعري، فماذا عن الصعيد الفني؟

(5)

لنتفق بداية على حقيقة أولية، وهي أن نصوص ديواني استشراف قيامة ماضية، وتدريبات يومية، جاء بعضًا متعاقبًا والبعض الأخر متزامنًا، على الرغم من الشقة الزمنية التي تفصل صدور كل منهما، والانتباه إلى تلك الحقيقة يمكننا من اعتبار الديوانين شاهدًا على تحولات المرحلة الثانية في تجربة محمد السيد إسماعيل، خصوصًا على الصعيد الفني.
أول علامات التحول الفني هو غياب سطوة النص الطويل ذي الوفرة اللغوية في التشكيل، لحساب النصوص الشفرية الجانحة إلى القصر والاختزال، والدخول الكامل في النثرية (قصيدة النثر)[13]، وهذان الملمحان أنظر إليهما بوصفهما علامتين على ارتياد تجربة الشاعر مرحلة جديدة من النضج والعمق معًا، إذ تزامن مع هذا التحول سمات فنية على مستويي التشكيل والتخييل، لم تكن بالوضوح الكافي في المرحلة الأولى، منها درامية النص، وأعني بدرامية النص توافره على عدد من العناصر التي تخرجه عن سكون الامتداد الهادئ للجملة الشعرية إلى عوالم الاعتمال الباطني، بما تشمله من حركة وتفاعل دائمين، والجديد هنا هو ارتقاء تلك الدرامية مضفورة بتحول التخييل من الجزئي إلى المشهدي، والأهم كذلك هو انتساب تلك المشهدية للحمة النص الشعري لتصبح مقوِّمًا أساسيًّا من مقوماته، بما يشمل عملية التشكيل بأنواعها وتأثيراتها كافة.

(1–5)

تبدأ درامية النص من لحظة العدول عن النسق الخبري إلى الإنشائي بصوره كافة، والاستفهام خاصة كما أشرنا سابقًا، يقول الشاعر في نص: مشاعر ثابتة[14]:

..
ما الذي في يديها؟
مائدة السماء؟
رائحة المريولات؟
الأنفاس الأخيرة للسيد إسماعيل؟
المشاهد الكثيرة التي عبرتنا بلا رحمة؟
أمطار87؟
ما الذي تحت ثوبها إذن؟
..
ها هي منذ لحظات أمام الباب
هل كانت تراقبني؟
هل كانت تتأمل الرعشة الخفيفة في ذراعي اليمنى؟
وما الذي أوقفها؟
وأنا أتحسس نبضها المتدافع
وأمر على جسدها بلساني
ثم أحبسها هنا
في هذه الورقة.

التحول إلى الإنشاء عبر الاستفهامات المتتالية كما هو الشأن في النص السابق؛ ليس طلبًا لإجابات محددة، ولكنه تعبير بالأسئلة عن اعتمالات عاشها الشاعر وانضممنا نحن كمتلقين إليه بالضرورة، وهذا ما أعني به اعتمالية النص وحركيته وتفاعلاته حال القراءة، بحيث يخرجك من المناطق الآمنة في التلقي، إلى تلق آخر مشدود باستمرار إلى الترقب والإثارة، هذا العدول في التعبير يحمل في طياته بذرة امتداد مشهدية على مستوى التخييل، سوف نعمقها بعد قليل، وعبر روافد أخرى لتكتمل فكرة درامية النص التي نحن صددها الآن.

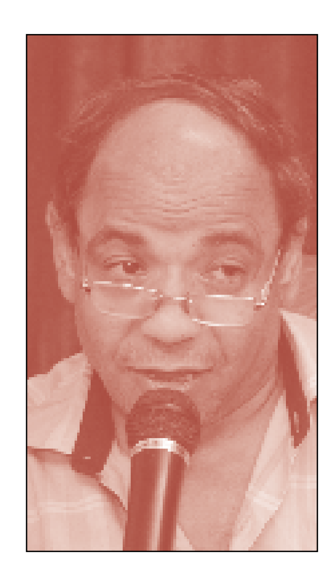
(2–5)

يضطلع النص الشعري الحواري بحمولات خاصة، أقربها تداخل الأنواع الأدبية في النوع الواحد،

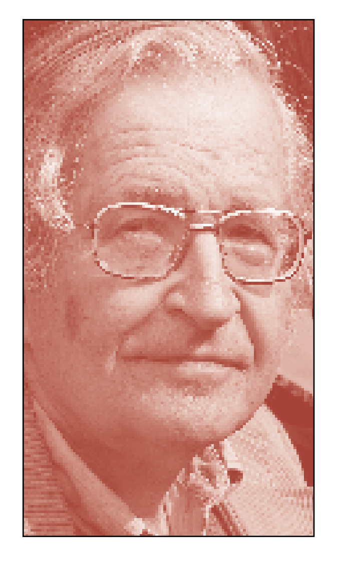
كأن يدخل الشاعر الحكاية القصصية في نصه الشعري وبالعكس، عادلًا عن النمو التقليدي لمقاصده، إلى حوارية بين طرفين تتخلل مدّ القصيدة، وعندما تأتي على هذا النحو، تقوم بعملية اختزال مفهومي يسرع من وتيرتها، وتضفي على نقلات النص نوعًا من الحيوية على مستوى التلقي، ينفتح معها النص أكثر، لننظر نص (الكلام الذي يقترب)[15]، إذ يبدأ بإقرار



سعد مصلوح



محمد السيد إسماعيل





نعوم تشومِسْكي

عدد من الحقائق من منظور الشاعر حول الموت **(الطواويس للموت/ تلك هي الرأفة الدانية)**، وفيما يشبه صوفية المناجاة في حال خاصة تنتهي بشروده؛ يبدأ حوار بين الشاعر وآخر على إثر حالة من التأمل:

– أي وقت يعريك؟

– وقتٌ له هامةٌ كالشياطين

– هل تربط الموت في نخلة قرب بابك؟

– بل سوف أصحبه في الطريق

– وتؤمل؟

أملت في الوقت وقتًا طويلًا

– بلاءٌ تخيّرني ذات ليل وأدمنته

– قانعًا؟

– وأربيه حتى يكون رفيقًا

عم مساء إذن واترك الغرفة الطائشة..

تنتهي الحوارية الأولى على ثبات القناعات الجوانية للشاعر حول الموت/ المصير/ المآل، يتبعها مقطع شعري يخرج فيه الشاعر أكثر صلابة ووعيًا بموقفه، وأكثر انفتاحًا وحماسًا **(كنت في شركٍ لا أعالجه غير أني/ سأفتح نافذتي عند أول خطوي)**، لتبدأ الحوارية الثانية، عندئذ يكون النص قد ارتقى درجات أعلى، متلبسًا حال الشاعر في صعوده، فتصعد التجربة فنيًّا فيما يشبه التجاوب بانسجام النص واستوائه، وينتقل السرد الشعري من حالة تقطيع الأسطر إلى حالة تدوير عنيفة في تناص يتجانس مع آيات قرآنية لا تخطئها العين، ولا تخلو من مغزى **(والتفت الساق بالساق وحشر الذين يؤمنون والذين لا يؤمنون إلى طواغيتهم أخلاطًا أخلاطًا سود الوجوه../ وما هو بضارهم شيئًا ولا نافعهم إلا أن يشاؤوا وما يشاؤون إلا قليلا/..)**، وفيما يشبه التوازن؛ يرتد النص في نهايته إلى إيقاع البداية، واضعًا ما يشبه الخلاصة للتجربة التي توهجت طويلًا في أفق الشاعر الذي رأى، بين قوسي البداية والنهاية على هذا النحو المدهش **(ربما ساقني الموت منذ الصباح/ ولكنني فرحٌ بالكلام الذي/ يقرب الآن –في ثقة– من ظنوني)**.

إن الشواهد الماضية على الاستفهامات والحوارات لا يجب أن ينظر إليها في ذاتها، بل في سياق من التأويل الكلي للنص، أحاول هنا تقديم صورة عامة له، وأول الإجراءات هو تقسيم النص، إن دعت الضرورة بالطبع، حتى وإن لم يكن مقسَّمًا بوضع الشاعر، والتقسيم يقوم على عدد من الأسس، منها

تحول الضمائر، والوحدات المفهومية بحسب «سعد مصلوح»[16]، وقد يكون على أساس من طبيعة النسق الكتابي لكل جزء في النص، بعد ذلك نبحث في سبك النص ظاهريًّا[17] وحبكه باطنيًّا[18]، ويتم التعامل مع اختلاف الأنساق الكتابية بوصفها تنويعًا له آثاره الإيجابية، ومن ثم نبحث دلالات الاستفهام، والمقاطع الحوارية وما أضافاه للنص، خصوصًا على صعيد التخييل، كونه ينتسب إلى المشهدية الحدثية والحركة أكثر من انتسابه إلى الجملة الشعرية الساكنة، وقد أشرنا إلى كثير من تفاصيل ذلك في مواضع سابقة.

(6)

بتأمل ديواني استشراف قيامة ماضية، وتدريبات يومية، بوصفهما متعاقبين أو متوازيين زمنيًّا؛ سيلفتنا جنوح الشاعر إلى التركيز على التحديدات الزمنية والمكانية، وبكثافة يصعب تجاهلها، وقد أجريت إحصاءً على تلك التحديدات في الديوان الصادر حديثًا (تدريبات يومية)، وانتهيت إلى أن عدد التحديدات الزمنية بلغ أربعة وأربعين تحديدًا زمنيًّا في مقابل عشرين تحديدًا مكانيًّا، وقد وردت بنسبة أقل في ديوان استشراف قيامة ماضية.
المقصود بالتحديد الزمني أو المكاني أن الشاعر لا يكتفي بذكر كلمات عامة أو مطلقة الدلالة على الزمن أو المكان، بل يؤطر الزمن تأطيرًا صارمًا باللحظة والبرهة والساعة واليوم، من مثل (**أسبوعًا كاملًا وأنا أدخر هذا الحنين**[19]/ **الكف الرحيمة التي تمتد في منتصف الليل**[20]/ **الثوب الذي ضمنا عشرة أيام**[21]/ **كانت الثالثة حين بدا زجاج النافذة أسود**[22]/ **لا يعرفون معنى أن أقف ثلاث عشرة ساعة في البرد**[23]/ **ها هي منذ لحظات أمام الباب**[24]/ **حدث يوم الاثنين أنني اتكأت على صخرة**[25]/ **في تمام الساعة السادسة من يوم الأربعاء**[26]**.. إلخ**) وكذا يحدد الأماكن بما لا يقل صرامة، من مثل (**الطاولة الكبيرة التي تتوسط البهو**[27]/ **حتى آخر الحديقة**[28]/ **الجوهرة التي خبأتها في جيب بنطالك الأيسر**[29]/ **حدث مرة أن خرج إلى منتصف الشارع**[30]/ **وأنا أضغط بعنف على طرف المقعد**[31]/ **الغبار الثقيل الذي يعلو المصباح**[32]**.. إلخ)**، فما دلالة ذلك على مستوى التجربة، وما الذي يمثله من تحولات فيها؟ وما علاقته ببقية العناصر الفنية الأخرى عمومًا، والتخييل المشهدي خصوصًا؟
أشرنا من قبل إلى توافر نص محمد السيد إسماعيل على عناصر درامية مدهشة، وحددنا منها العدول عن الخبر إلى الإنشاء، الاستفهام خاصة، وكذا تضمُّن النص مقاطع حوارية كاملة، فإذ أضفنا هنا التحديدات الزمنية والمكانية؛ فإننا أمام حالة ثرية من المشهدية بوصف الزمن والمكان بيئة تدور فيها أحداث المشهد، ومفهوم المشهد الشعري في النص هو «**جملة ما يخرج به النص الشعري من حيز السرد إلى فضاء التشكل الحسي، مع توافر عدد من العناصر، منها: الحدث، والفاعل، والقابل، والزمن، والمكان، والعلة، والشيء، والأثر**»[33]، وبعبارة أخرى: **المشهد الشعري هو جملة العناصر السابقة التي تمكن من مشاهدة النص كفيلم سينمائي، حال تلقيه**، لنشاهد نص قرون ماضية[34]:

في الظهيرة،
وبعد أن استقرت الشمس تمامًا في كبد الأرض،
وبدت صخور الطريق كرؤوس حيوانات منقرضة،
وتدفق الماء الساخن في القنوات،
عابرًا الجسر الكبير؛
تجمع آلاف الفلاحين
لم يطلبوا شيئًا
توقفوا فحسب
أمام البوابة الكبيرة
رافعين أيديهم إلى أعلى
– ماذا يريدون؟ (تساءل الحرس)
اقترَبوا أكثر
هزوا بأيديهم قضبان البوابة
– ماذا يريدون؟
انفتحت عن آخرها
مفزوعًا بملابس النوم الخفيفة استيقظ الملك
على صوت الرصاص:
– ماذا تفعلون؟

كان لا بد أن تنتظروا
لكنه لم يتوقع أبدًا
أن يتجرأ أحدهم قائلًا:
مولاي.. هل كنت تأمرنا بغير ذلك؟

***

يسوق الشاعر نصه على هيئة حكاية مروية عن بعد، تبدو أحداثها محدودة، تبدأ هادئة أقرب إلى الصمت وتنتهي صاخبة دموية صادمة، فالمشهد يبدأ بالتحديدين الزمني والمكاني اللذين بدوا صارمين بوصفهما علة للحدث الذي سينمو **(في الظهيرة/ الشمس في كبد الأرض)**، أما أشياء المشهد، أو العناصر الثانوية فيه، فهي في الغالب تفاصيل بصرية تمنح المشهد اكتماله، من مثل **(صخور الأرض/ رؤوس حيوانات/ القنوات)**، وبعد التهيئة الماضية يبدأ الحدث الأول في المشهد بتجمع آلاف الفلاحين ووقوفهم رافعين أيديهم في صمت، والفاعل هنا (مُحدث الفعل أو المبادر به) هم الفلاحون الواقفون أمام البوابة الكبيرة/ قصر الملك، أما القابل في المشهد (الذي يتلقى الفعل ويبدو عليه أثره)؛ فهم رجال الحرس الذين بدوا مندهشين متسائلين، يرتقي الحدث درجة أعلى بتقدم الفلاحين واقترابهم أكثر من البوابة وهزها بعنف أمام دهشة الحرس وتساؤلاتهم، ويبلغ الحدث ذروته قبل الأخيرة بفتح الفلاحين البوابة عن آخرها، هنا يبدأ فعل جديد بفاعلين جدد، حيث يتحول الفاعل الأول إلى قابل، والقابل إلى فاعل (الفلاحون في مرمى نيران الحرس).
منطقيًا تنتهي الأحداث هنا بمأساة قتل الفلاحين المعترضين في صمت، إلا أن الشاعر أراد تبئير المأساة لأقصى مدى ممكن، باستيقاظ الملك على إطلاق الرصاص وتساؤله عما يحدث، في إشارة إلى حالة من الانفصال التام عن مجريات الأحداث أو (الهوة العميقة التي تفصل الحاكم عن المحكومين)، إلى أن جاءت المواجهة الأخيرة بينه وبين حرسه الذين تجاوزوه في اتخاذ القرار، باعتبار ذلك من بدهيات الأمور (مولاي.. أكنت تأمرنا بغير ذلك)، وكأن القمع هو سلاح الحاكم في مواجهة التمردات المشروعة، ولا شيء غيره.

مفهوميًا أبقى الشاعر على القضايا الوطنية العامة، ولكن من دون أن تحتفظ بصدارتها كما كان الحال في التجربة الأولى، وأدخل عددًا آخر من عناصر المقول الشعري الأكثر قربًا للوقائع اليومية التي مثلت الراهن المعيش، من مثل التفاصيل اليومية، والتأملات، والمراجعات، في (عندما كنت حاضرًا)، وهو عنوان عام على عدد من المقاطع المرقمة

قدم المشهد الذي صاغه الشاعر حالة تخييل ممتدة عبر نمو الأحداث واتصالها، مكنتنا من مشاهدة النص بكل ما ورد فيه من توتر ومآلات مؤلمة، وكما لو كنا نشاهد فيلمًا قصيرًا أو مشهدًا متصل الأحداث في فيلم طويل، حدث ذلك من دون أن تتضمن الجمل الشعرية في النص وحدة صورية صغرى (الصور الجزئية) باستثناء عدد من الكنايات ذات الأثر القليل، ولا تتحقق غاية المشهدية هنا من دون متلقٍ لديه المهارة المطلوبة للتخيل، واستعادة ما لم يقله الشاعر في نص المشهد قبل وبعد الأحداث عن طريق التخيل.
بالنظر إلى نص المشهد مرة أخرى؛ سنلاحظ عددًا من العناصر الدرامية التي منحته حيوية وحركة حال تلقيه، منها مجموعة الاستفهامات الفاصلة بين الأحداث وتحولاتها، وكذا الحوار الذي ورد في مواضعه من طرف واحد، في إشارة إلى انبتات العلاقة بين الشعب ونظامه الحاكم، وتلك هي غاية النص التي استهدفها الشاعر.

(7)

في دراسة سابقة لي في ديوان قيامة الماء[35] (كتبت قصائده بين الأعوام: 2006– 2010)؛ أشرت إلى أن محمد السيد إسماعيل مارس مغامرة كتابة الديوان/ النص، وتلك هي المرحلة الثالثة في تحولات التجربة عمومًا، وذكرت أيضًا أنه نجح في انتشالنا من رتابة القراءة بتقسيم النص/ الديوان إلى خمسين مقطعًا، أو بالأحرى إلى خمسين مشهدًا تفاوتت طولًا وقِصَرًا، وطرحت سؤالًا أساسيًّا: ما الذي يجعل من نص «محمد السيد إسماعيل» في «قيامة الماء» عنوانًا جديدًا على إرث شعري سماه العرب أول الزمان فخرًا وهجاءً، لينتهي عند «محمود درويش» و«سميح القاسم» أيقونات إنسانية حادة التأثير؟ بعبارة بديلة: ما الذي يميز نص «محمد السيد إسماعيل» عن غيره من الشعر المنتمي لمجال القول ذاته؟ في منظوري الأمر في مجمله مردود إلى وعي الشاعر ببناء نصه، وقدرته على الإمساك بخيوط «قيامته» من المقطع الأول وحتى المقطع الخمسين، مفهوميًّا، فيما يشبه تسجيل المواقف بتفاصيلها الموجعة، من دون أن يتخلى عن يقينه بالانتصار النهائي، فأوغل إلى لا نهائية الإدانة، وتعرية العجز، واستنبات الأمل، في كل مشهد من مشاهده، بعد أن نقّل عدسته في كل اتجاه.

وبعد،

أقول في نهاية هذه الإلمامة التي تقصر عما تستحقه تجربة الشاعر الدكتور محمد السيد إسماعيل:

إن منجزه وما طرأ عليه من تحولات خلال هذه التجربة العريضة؛ يستحق وقفات أكبر من ذلك، ولولا خصوبة هذا المنجز، ما أتيحت لنا كل هذه المحاور للتحدث فيها، ونخلص منها ونخرج يصاحبنا شعور ضاغط بأننا لم نقل شيئًا ذا بال.

لقد بدأت تجربة الشاعر فتية ناضجة عميقة، ولم يكن قد جاوز العشرين من عمره، واستوت على ذروتها وهو على مشارف الستين، ولا يزال لديه الكثير كما أتوقع، وما ذاك إلا لإيمان الشاعر بدوره وأثره، وإخلاصه وتحمله أعباء الرحلة، مؤمنًا بالإنسان الفاعل القادر ومراهنًا عليه، لا يعرف اليأس طريقًا إلى رؤاه، لذا لم تنطفئ جذوته أو تخبُ شعلته، مهما استحكمت العتمة واختلت الموازين.

انتقل الشاعر من شعر التفعيلة الذي بدأ به إلى قصيدة النثر، وكان متفردًا في الحالين على أكثر من صعيد، عنايته الشديدة ببنية الجملة الشعرية حيث سلاسة التشكيل، واحترافه توظيف الوحدات الصورية الصغرى، وانفتاحه على التخييل المشهدي في غالب مراحل التجربة وجعلها من صميم لحمة النص وأحد عناصره البنائية، مما زاد من تأثيرها على صعيد التلقي.

جرب محمد السيد إسماعيل في رحلته الشعرية كل أساليب العربية في التعبير، وعبثًا ستجد تكرارًا يشي بإفلاس معجمه الشعري؛ إن حاولت البحث عن ذلك، لأنه مسكون على الدوام بتقديم الجديد، وطامح أبدًا إلى مجاوزة نفسه مع كل تجربة جديدة في نص جديد ●

الهوامش:

1– أستاذ النقد الأدبي المساعد.

2– محي الدين محسب، انفتاح النسق اللساني– دراسة في التداخل الاختصاصي، ص112، ط1، 2008، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان.

3– كائنات في انتظار البعث، ص25.

4– السابق، نص: الجبل، ص30، ونص: ريح، ص37، على سبيل المثال لا الحصر.

5– من مثل أدوات الربط، والوصل، والتكرار بأنواعه، والحذف، ووجهة الضمائر، والتوازي.. إلخ.

6- كائنات في انتظار البعث، ص26.
7- "مصطلح يشير إلى الشكل الصوتي أو الدلالي للمفردات الموجودة بنص معين، أو الكيفية التي نظمت بها تلك المفردات من حيث صورتها وإيقاعها، وكيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء» ينظر: سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص25، ط1، 2002، دار الآفاق العربية، القاهرة.
8- رمضان الصباغ، الموسيقى والإيقاع في الشعر الحر، موقع الحوار المتمدن، العدد: 5456، 2017/ 3/ 10.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=551142
9- مخبونة (فَعِلُن)، ومشعثة (فالُن)، ومذيلة (فاعِلان)، ومرفلة (فاعِلاتُن)، ومقطوعة (فاعِلْ).
10- الكلام الذي يقترب، ص29.
11- السابق، 38.
12- القرية التي يقطنها الشاعر.
13- ينظر ديواني: استشراف قيامة ماضية/ تدريبات يومية، كاملين.
14- تدريبات يومية، ص44/45.
15- الكلام الذي يقترب، ص23.
16- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة، الفصل الخامس.
17- هو كل ما يتصل بجسد النص بحيث يحيله في النهاية إلى وحدة واحدة متماسكة، ومن ذلك، أدوات الربط، والتكرار، والتكرار مع التوازي، والالتفات في الأسماء والأفعال، ينظر السابق.
18- انسجام النص أو حبكه مرتبط بمفهومه الرئيس/ موضوع القصيدة، والمفاهيم الفرعية الداعمة له.
19- تدريبات يومية، ص7.
20- السابق، ص14.
21- السابق، ص17.
22- السابق، ص34.
23- السابق، ص40.
24- السابق، ص45.
25- السابق، ص48.
26- السابق، ص74.
27- السابق، ص5.
28- السابق، ص16.
29- السابق، ص27.
30- السابق، ص36.
31- السابق، ص56.
32- السابق، ص76.
33- محمد عليم، شعرية المشهد- دراسة في الأنماط والنصية، ص210، ط1، 2012، دار دال للنشر والفنون، اللاذقية. والعناصر المشار إليها عن «سعد مصلوح»، مرجع سابق.
34- تدريبات يومية، ص72.
35- (قيامة النص في قيامة الماء- أشياء محمد السيد إسماعيل)، مجلة الشعر، ملف خاص عن محمد السيد إسماعيل، عدد 157، ربيع 2015، القاهرة. يمكن العودة إلى الدراسة كاملة لمن أرد المزيد.



د.أحمد يحيى علي*

النص والقارئ وإنتاخ المعنى

ثنائية الشكل والمضمون التي تتكون منها أية علامة لغوية تأخذنا إلى عمليات عدة: الوصف الذي يستغرقه الشكل والعناصر التي يتكون منها وما بينها من علاقات فحسب. وفيما يسمى بنقد الحداثة يبدو هذا واضحًا في تيار البنيوية. الاستكشاف الذي تنتهي به رحلته أمام المعنى القريب الظاهر الذي يمكن نعته بالمعنى المخادع أو القناع الذي يرتديه المعنى الذي يُفترض أن النص يقصده. الاستكشاف الذي يدرك أن المعنى الأول أو الظاهر ليس نهاية المطاف؛ ومن ثم فإن عليه القيام بمزيد جهد لإدراك المعنى العميق.

مفتتح

الإنسان؛ بوصفه أرقى الكائنات الحية على سطح الأرض، يدير علاقته بالعالم، عندما يحيل هذا الأخير إلى مادة للتفكر بحثًا ورصدًا وتحليلًا، ثم محاولة الوصول إلى نتائج هي بمثابة قناعات أو خبرات تمثل لهذا الإنسان عتبات يقف عليها ليشيد بنيانه الحضاري والثقافي حيثما وجد ومتى وجد؛ ومن ثم يصير لعاملي الزمان والمكان دورهما البارز في هذه العملية، يضاف إليهما عوامل كاللغة والمعتقد.

واللّه سبحانه وتعالى خلق الإنسان وعلمه البيان، منحه القدرة على التعبير عن الفكر والشعور المتولد بداخله نتيجة علاقته بالعالم وتأثره بما يجري فيه وتأثيره هو الآخر فيه، وها هو ذا قوله تعالى «الرحمن. علمَّ القرآن. خلق الإنسان. علَّمه البيان»[1]، ويمكن الوقوف على طبيعة هذا البيان وأنماطه من خلال ما أشار إليه الجاحظ في كتابه البيان والتبيين من أن جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء؛ أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد (ضرب من الحساب يكون بأصابع اليدين)، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة[2].

والنقد أحد مظاهر استخدام الإنسان للعقل في القراءة، وبحكم ما تنطوي عليه مادته اللغوية (نقد) من دلالات أولية، كالبيع والشراء، أو الأخذ والعطاء الذي يقتضي وجود طرفين يمكن الوقوف على هذا الطابع الاتصالي المميز لها؛ فمن هذه الثنائية الأثيرة (الإنسان والعالم) تتولد علاقتان:

- الأديب والعالم ومن حاصل تفاعلهما يخرج

النص (شعر ونثر).

– الناقد والنص، ومن ناتج الصلة بين الطرفين يخرج منتج معرفي تتضافر في تشكله مكونات تنتسب وتعود لأصول فكرية متنوعة، ويتوقف ذلك على الرصيد الخاص بشخصية الناقد وعلى أسلوب تعامله مع النص وصاحبه وعلى طبيعة النص ذاته.

بالطبع يمكن القول: إن كل ما أنجزته الذات الإنسانية من معارف على مدار رحلتها الحياتية الممتدة قد خرج من رحم هذه الثنائية، ومما لا شك فيه أن للتيمة/ الفكرة (نقد) أثرًا فاعلًا في مجمل ما أنجزته يد هذا الإنسان من معرفة.

النقد: الدال ومحاور العمل

إن الانطلاق من هذا الدال (نقد) إلى طبيعة العمل يأخذنا إلى محاور عدة:

– الاقتراب البريئ بالجوارح (التصدي لما يجري في العالم من خلال الالتقاط الأولي لها عبر وسائل الرصد المتاحة لدى هذا الإنسان: سمع، بصر، لمس.. إلخ).

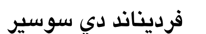
– الصعود خطوة في سلم العملية التفاعلية بمحاولة تحليل استقرائي للظاهرة الموجودة في العالم محل المتابعة، وفي هذه الخطوة تمارس العقلية الناقدة دورها في البحث والتشريح وإحالة المجمل الكلي الذي أدركته الجوارح في المرحلة الأولى إلى أجزاء صغيرة تخضع للدراسة بشكل يبدو شبه مستقل عن غيرها داخل هذا المجمل. وفي هذه المرحلة تبدو قضية الفيزيقي الظاهر هي الشغل الشاغل لآلة الفكر الناقد.

– يلي هذا المحور محاولة الوصول إلى جواهر دلالية تعكس رغبة في إحالة هذا الظاهر –الذي خضع لعملية اقتراب أولي بالجوارح ثم إلى محاولة تشريح وتقطيع تثبت أن العالم وما هو كائن فيه هو بمثابة كل مركب من أجزاء، ومحاولة اكتشافه لا بد أن تمر أولا على هذه المرحلة بالغة الحساسية؛ ألا وهي مرحلة الاستقراء– إلى معنى، أو لو شئنا قلنا نتيجة أو حكم. وفي هذا المحور الثالث بالإفادة من مبحث الجملة الاسمية في حقل النحو العربي نستطيع أن نقول: إننا بصدد (خبر) لمبتدأ يشغل





رومان جاكوبسون



فرديناند دي سوسير

موقعه الجانب الظاهر من العالم محل الرؤية ببعديها البصري المعتمد على العين والعقلي المعتمد على التأمل الذهني[3].

إن كلًّا من الأديب والناقد يلتقيان في المرور على هذه المراحل أو المحاور، لكن الأخير يبدأ عمله من حيث ينتهي الأول؛ فالأديب يحيل العالم في سياق زماني ومكاني محدد إلى مركب نصي قابل للقراءة، هذا المركب النصي يمثل المعنى أو الدلالة أو القناعة التي توصل إليها واستقر عندها، وبقيت حالة مجردة قبل أن تخرج إلى العالم من جديد في هيئة يمكن إدراكها بالجوارح أولًا، أما المَعنِي بالنقد عملًا وممارسةً فيبدأ من هذا الملموس الفيزيقي (النص)؛ ليكون المعنى إحدى الغايات أو المقاصد التي يسعى إلى الوصول إليها من خلال صنيعه، هذا المعنى قد يتقاطع مع مراد الأديب في جهده التعبيري الذي تشكل، وقد يبتعد.

كلا الاثنين يجعل من العالم المنطلق والدافع والمادة الرئيسة للعمل، وكلا الاثنين يجعل من آليتي الرصد المبني على الوصف الظاهري ثم الوصول إلى معنى (خبر) به تلتئم دائرة الرؤية محاور بديهية لا غنى عنها في عمله.

الناقد وأنماط استخراخ المعنى

إننا من خلال هذه الثنائية (الذات والعالم) واتصالها في حقل الفلسفة بما يسمى بالظاهراتية أو علم الظواهر (Phenomenology)[4] يمكننا الحركة برفقة الناقد الأدبي تحديدًا الذي لا يتوقف في عمله عند عتبة الرصد الشكلي الاستقرائي لجزئيات عمل الأديب، بل يتجاوزها إلى مرحلة التقاط ما يظنه معاني أو دلالات مختبئة خلف قشرة النص الظاهرة لنقف أمام ملمحين مهمين:

– التفسير أو الشرح.

– التأويل.

اللغة إذًا بوجهيها المنطوق والمكتوب أحد أشكال البيان التي يلجأ إليها الإنسان في تحويل المجرد من الفكر والشعور إلى ملموس مدرك بالحواس يحتاج إلى من يقيم معه علاقة تقوم على الرصد، هذا الرصد يأخذنا إلى شكلين من أشكال قراءة النصوص:

الأول: القراءة الشكلية للنص التي تقف عند ملامح النص الخارجية الظاهرة وكيفية تشكله وبيان العناصر التي يتركب منها، وما يربط بعضها ببعض من علاقات.

الثاني: القراءة الاستكشافية للنص التي تتجاوز عتبة الرصد الشكلي لعناصر بنائه وطبيعة العلاقات الرابطة بينها إلى عتبة إنتاج الدلالة المتصلة بهذا البناء اللغوي.

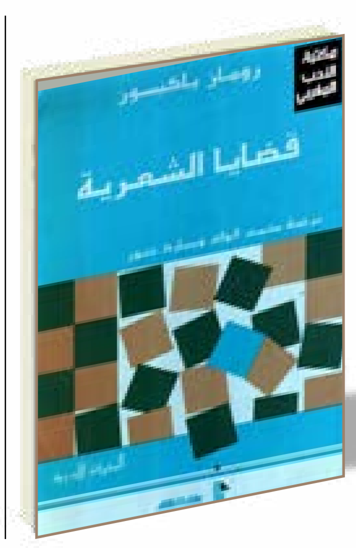
وهذا يطرح سؤالًا يبدو منطقيًا وإجابته من المفترض أنها معلومة؛ هل يمكن لناقد طموح لا يكتفي فقط بمسألة الرصد الشكلي كما هو الحال عند أصحاب نقد الحداثة من الشكليين والبنيويين، هل يمكن لناقد كهذا أن يشرح ببراءة ما يبدو طافيًا على سطح النص من دلالات ظاهرة؟

إن لعبة الخيال التي تجعل من هذا العالم الموازي الذي يعكس قراءة شديدة الخصوصية والذاتية للعالم المعيش أيقونة رمزية أو بنية استعارية شديدة التميز تفرض على الناقد أسلوبًا في التعامل يتجاوز به إحدى الوظائف اللغوية المعلومة التي يمكن القول إنها من الوظائف التي لا تحتاج إلى مزيد عناء في إنجازها؛ ألا وهي الوظيفة الشارحة[5]؛ الأمر إذًا يتطلب عروجًا فكريًا يعكس نضجًا ذهنيًا وثراءً معرفيًا؛ ومن ثم يكون التأويل الوسيلة الأنجع والأنسب في التعامل مع هذا الكيان الرمزي الذي يميز صنعة الفن عمومًا، ولعل حديث شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) في قضية اللفظ والمعنى وما أسماه بمعنى المعنى[6] تتفق تمامًا وهذه الحال وتلتقي بالطبع مع ما ينطوي عليه هذا المصطلح من دلالة تشير إلى طبيعة استخدامه من قبل من يقومون بتوظيفه؛ فتجاوز اللفظ لدلالته الحقيقية إلى دلالة أخرى مجازية، مع إدراك القائم بهذه العملية للصلة الرابطة بين الحقيقي والمجازي[7] يكشف بجلاء عن كُنه العملية الفنية والأدبية بصفة خاصة، وبالتوازي معها جوهر العملية النقدية ذاتها في تصديها لها؛ فالفن والأدب يعيدان إنتاج ما في العالم ويقدمان للمرئي الذي يقع في مرمى رؤية الذات المبدعة شهادة ميلاد ثانية، لكن بشفرات وبأدوات مستعارة، يمكن من خلالها أن نقف أمام مصطلح كهذا يُوصِّف هذه العملية (التخييل)، والناقد المدرك لكُنْه هذه العملية يعلم يقينًا أن التعامل معها لن يكتفي بهذه النظرة الطفولية البريئة التي تلمس معناها المباشر القريب الذي يمثل مع بنيانها اللفظي الظاهر قناعًا يتدثر به هذا العالم المصنوع في تجليه أمام أعين



الناظرين إليه؛ لذا فإن الرحيل خلف ما يسكن في أعماق هذا المصنوع من دلالات تضعنا أمام حكم يتسنى لنا إدراكه: إن هذا المعنى القريب هو بمثابة نقطة اتفاق يلتقي عندها كل المتعاملين مع النص الأدبي في رحلة متابعتهم له، ويمثل درجة أو عتبة أولى الجميع يقف عليها بلا استثناء وهو المحطة الأولى، أو لو شئنا قلنا: السماء الأولى التي يعرج إليها ويمر منها كل الصاعدين بحثًا عن المعاني الأعمق الساكنة خلفها، وفي السعي إلى الوصول إلى تلك المعاني تتبدد حالة الاتفاق هذه لتصير فرقة واختلافًا بدرجة كبيرة؛ إن إنتاج تلك المعاني المفترضة يخضع إلى حد كبير إلى شخصية الناقد ورصيده الفكري وأدواته في القراءة وقناعاته، وليس كل النقاد سواء في هذا الشأن؛ ومن ثم تصبح المعاني الثواني مجالًا خصبًا رحبًا لقراءات متنوعة لا يُعلم لها عدد أو سقف تقف عنده؛ إن الثابت أو الأحادي إذًا على المستوى اللفظي وعلى مستوى المعنى المباشر القريب يستحيل إلى متعدد متنوع على مستوى الدلالة العميقة وكنهها، وفي حقل الفلسفة ظهر توجه يعدُّ وثيق الصلة به ما يسمى بمناهج نقد النصوص وعلم التلقي في النقد الأدبي في أطواره الأكثر حداثة؛ هذا التوجه هو الهرمنيوطيقا (Hermeneutics) التي ترتبط في عملها بالتعامل مع النصوص الدينية (الكتاب المقدس) وآليات استخراج المعنى[8].

بناء على الطرح السابق فإن النص المؤسس على اللغة إذًا هو بمثابة علامة تتكون من دال (شكل لغوي ظاهر) ومدلول (معنى)، هذا المعنى هو ما يقف منه المعنيون به على مذاهب أو حالات شتَّى؛ إذ ليس كل القراء يمتلكون القدرة على المضي قدمًا من المعنى الظاهر إلى المعنى الكامن أو الخفي للنص، الذي يحتاج في إنتاجه إلى زاد معرفي يجب أن يحصله من يريد النهوض بهذه العملية، هذا الزاد وثيق الصلة بغايات ومقاصد يرمي إليها صاحب النص، هذا الزاد وثيق الصلة بظروف وملابسات تتصل بالمقام والظرف الزماني والمكاني المحيط بالنص عند ظهوره، هذا الزاد وثيق الصلة بضوابط يجب أن يعيها من يريد النهوض بهذه العملية تتصل بعملية الانتقال من المعنى القريب إلى غيره، والشروط الواجب مراعاتها؛ فهناك شطحات في التأويل قد تذهب بالنص بعيدًا؛ خصوصًا فيما يتصل بالنصوص الدينية؛ وهذا يعني أن المهتمين بمسألة التأويل ليسوا على حال واحد هم أيضًا[9].



النص الأدبي
بين مسار الأديب ومسار الناقد

إن هذه العلاقة ذات الإيقاع المميز التي تجمع الذات الإنسانية على وجه العموم والذات المبدعة على وجه الخصوص بعالمها التي يمكن أن نحدها في طرفين، يؤدي أحدهما إلى الثاني: التجربة الشعورية (التفاعل مع العالم)، والتجربة الشعرية (تحول هذه الحالة التفاعلية إلى نسق تعبيري مميز)، تتصل بإحدى ثنائيات عالم اللغة السويسري فردينان دي سوسير التي يحتويها كتابه: محاضرات في علم اللغة العام (محور العلاقات الاستبدالية، ومحور العلاقات السياقية الترابطية)؛ إن الطرف الأول منها يشير إلى منطق الاختيار أو الاقتناص؛ أي أخذ المبدع من العالم ما قد ترك أثرًا في الوعي جديرًا بالتدوين والتسجيل على طريقة تعبيرية مخصوصة، أما الطرف الثاني المتعلق بمحور العلاقات السياقية فيأخذنا إلى البناء التعبيري المشكل في صيغته اللفظية الظاهرة[10]، ويبدو أن هذه العلاقة تدفع بقوة الناقد إلى الجمع في عمله بين هذين المحورين الأثيرين:

– محور الرصد الشكلي الاستقرائي للقيم الجمالية للنص الإبداعي وإدراك العلاقات الرابطة بين عناصره، انطلاقًا وإيمانًا بما ذكره أرسطو بشأن مصطلح المحاكاة؛ إذ يستطيع من خلالها أن يتبين ما يسود العمل الفني من خلق وانسجام وتناسق؛ لذا فإن على الناقد عبر هذا المحور إضاءة ما تنطوي عليه أجزاء العمل من تفاعل فيما بينها، هذا التفاعل

يشجع على ضرورة وقوف العملية النقدية على أمارات تفرد كل تجربة شعرية وتميزها بسمات خاصة عن غيرها[11].

– محور الاستكشاف الدلالي أو إنتاج القيم الدلالية للنص الإبداعي، وفي هذا المحور تبدو جلية فرادة كل ناقد وقدر الاستقلالية الذي يحظى به عن غيره في المجال نفسه؛ فعلى الرغم من التوظيف المنهجي الذي قد يلتقي عنده الناقد الواحد بغيره فإن الوقوف على المعنى الثاني قد يمثل فرصة سانحة للحضور الفردي لشخصية كل ناقد على حدة.

وفي هذا المحور الأخير نضع أيدينا على اتجاهات منهجية تحظى بانتشار كبير منذ بدايات القرن العشرين وتحديدًا مع الأثر الفاعل الذي خلفه فردينان دي سوسير في حقل الدرس اللساني، ولا يزال لها وجودها الواضح داخل الساحة النقدية، نقصد بالتحديد السميولوجية؛ بوصفها حاضنًا وراعيًا لمناهج التلقي أو قراءة النصوص وبجوارها ما يسمى بالنقد الثقافي ومقولاته التي تمنح شخصية الناقد طابعًا موسوعيًّا؛ بما تفرضه عليه من إلمام بحقول معرفية، كالتاريخ وعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع، إضافة إلى دراياته باللغة وبالأدب وفنونه بالطبع؛ إن السيميولوجية أو علم العلامات التي خرجت من رحم ثنائيات فردينان دي سوسير الشهيرة، وتحديدًا ثنائية (الدال والمدلول)[12] التي ضمنها كتابه: محاضرات في علم اللغة العام تعد بمثابة البوصلة التي تضبط حركة الناقد المتوسل بأدوات منهجية موضوعية في أثناء تعامله مع عالم المبدع المصنوع، ولذلك فإن هوية النص التي يكتسبها بفضل خصوصية تشكيله من قبل صاحبه تتأكد بفضل شخصية الناقد التي تتجاوز بتلك الخصوصية عتبة القيم الجمالية ووسائل الربط بين أجزائه إلى عتبة المعنى الذي يجعل النص قابلًا للحياة وللحركة والتمدد الأفقي في فضاءات تتداوله وتجعل من الشكل الذي تمت صياغته بآلية تشد المتلقي إليه مطية لميلاد قد يكون جديدًا له بفضل حالة التأويل التي سيتعرض لها وما قد تسفر عنه من دلالة لم يكن قد سُبق إليها خلال رحلته في فضاء النقد والقراءة.

الشرح والتأويل في التراث القصصي

وبالإمكان الوقوف على هاتين النزعتين في التعامل مع العالم عمومًا؛ نزعة الشرح أو القراءة الظاهرة للأمور، ونزعة التأويل أو القراءة المتعمقة التي تتدثر بثوب فلسفي يبحث في العلل والغايات؛

ففي كتاب الأغاني للأصفهاني أبي الفرج علي بن الحسين يمكننا الوقوف أمام الخبر القصصي الآتي ويتصل بليلى الأخيلية محبوبة الشاعر توبة:

«بلغني أن ليلى الأخيلية دخلت على عبد الملك بن مروان وقد أسنَّت، فقال لها ما رأى فيكِ توبة حين هويكِ؟! فقالت: ما رآه الناس فيك حين ولوك؛ فضحك حتى بدت له سن كان يخفيها»[13].

إننا من خلال البنية الدرامية للخبر بصدد قراءتين:

الأولى: قراءة يمكن نعتها بالسطحية تكتفي فقط بالظاهر من الأمور، ويمثلها عبد الملك بن مروان، الذي نظر إلى المرأة نظرة جسدية ظاهرة؛ فراعه ما تبدو عليه ليلى من كبر سن قد انعكس على ملامحها، وهذا شأن كل إنسان وليس حالها وحدها؛ فبنى تعجبه أو استنكاره ودهشته على هذا البعد في الرؤية الذي يمكن وصفه بأنه بمثابة رؤية بصرية فحسب.

الثانية: محاولة لتقديم قراءة أكثر عمقًا تتجاوز عتبة الظاهر القريب وما ينطوي عليه من عَجَل في الحكم وتسرع، تعكسه بدايةً هذه الفاء التي تفيد السرعة في منطوق الراوي «فقال لها». هذه القراءة



تمثلها ليلى الأخيلية التي تضعنا من خلال منطوقها وردها على عبد الملك أمام مسكوت عنه ينبغي للقارئ أن يكمله بنفسه؛ فهي عندما قالت له «الذي رآه الناس فيك حين ولوك» تفتح أفق القراءة واسعًا على احتمالات في إنتاج المعنى، أساسها يقوم على هذا السؤال؟ يا تُرى ما هذا الذي رآه الناس أو الأمة في عبد الملك حتى يجعلوه أو يرضوا به خليفة عليهم هو هو ما رآه توبة في ليلى حتى أضحت له محبوبة جديرة بأن يكون لها مكان في إبداعه؟

إن منطوق ليلى الذي يمكن نعته بالناقص يستثير همم المتلقين ويدفعهم إلى ترك مقاعد المتلقي السلبي المكتفي بمتعة المشاهدة فحسب ومحاولة ارتداء ثوب أكثر فاعلية وإيجابية يتشارك فيه القارئ مع المصنف عملية التأليف والكتابة.

هنا نضع أيدينا على اتجاهات منهجية تحظى بانتشار كبير منذ بدايات القرن العشرين وتحديدًا مع الأثر الفاعل الذي خلفه فردينان دي سوسير في حقل الدرس اللساني، ولا يزال لها وجودها الواضح داخل الساحة النقدية، نقصد بالتحديد السميولوجية؛ بوصفها حاضنًا وراعيًا لمناهج التلقي أو قراءة النصوص وبجوارها ما يسمى بالنقد الثقافي ومقولاته التي تمنح شخصية الناقد طابعًا موسوعيًا

قد يكون من بين الاحتمالات أن عبد الملك وليلى كليهما يقع موقع الملهم أو الدافع بالنسبة إلى الآخر؛ فعبد الملك بما يمتلكه من سمات تتجاوز بالطبع عتبة الحسي الظاهري، هذه السمات تخص عقله ودينه وعلمه وحكمته وذكاءه وقدرته على ممارسة السلطة بغير ضعف، أضحى جديرًا بأن يشغل هذا الموقع في وعي الأمة وفي حياتها، وليلى عند توبة بالقطع لم تكن الصورة الحسية القريبة التي تنشد فقط عينًا تبصر، لكنها هي ذاك الكيان العقلي والشعوري الذي يحمل من الصفات ما يؤهله لأن يكون موضوعا يشغل بال مبدع مثل توبة في عالمه الشعري.

نحن إذًا إذا ما توقفنا متأملين أمام ثنائية الفعل ورد الفعل في حوار عبد الملك وليلى نجد أنفسنا أمام نمطين للرؤية في التعامل مع النصوص ومع العالم وما يجري فيه بصفة عامة:

– رؤية بصرية تقتصر أو تتجمد فقط عند عتبة الملموس المدرك بالحواس فتأخذه على علاته كما هو.

– رؤية ذهنية متعدية تتجاوز عتبة ما هو حسي قريب المأخذ إلى محاولة التأمل العقلي المتأني المبني على طرح الأسئلة وإيجاد أجوبة لها، وهي بلا شك رؤية ذات طابع فلسفي تتعامل مع العالم في إطار هذه الثنائية الأثيرة (الفيزيقي والميتافيزيقي)؛ إن سقراط الذي قال لتلميذه تكلم حتى أراك، لم يكن يقصد بالقطع الرؤية البصرية، لكنه يرمي إلى الرؤية الذهنية العقلية التي تتجاوز منطقة الحسي الظاهري إلى منطقة تبيان الخصائص العقلية والشعورية فيمن يريد معرفته.

وهذا مثال ثانٍ من كتاب الأصفهاني من ترجمة ابن المولى الشاعر نتوقف أمامه:

«أخبرني الحرمي بن أبي العلاء قال: خرجت أنا وأبو السائب المخزومي وعبيد اللّه بن مسلم والأصبغ بن عبد العزيز بن مروان إلى قباء، فأنشد ابن المولى لنفسه:

وأبكي فلا ليلى بكت من صبابةٍ
إليَّ ولا ليلى لذي الود تبذل
وأخنع بالعتبى إذا كنتُ مذنبًا
وإن أذنبتْ كنتُ الذي أتنصلُ

فقال له أبو السائب وأبو عبيد اللّه بن مسلم بن جندب: من ليلى هذه حتى نقودها إليك؟ فقال لهما ابن المولى: ما هي واللّه إلا قوسي هذه سميتها

ليلى»[14].

ولما سئل في موقف آخر من قبل رجل يدعى الحسن بن زيد عن ليلى هذه التي دائمًا ما يتردد اسمها في شعره، عقب قائلًا: «امرأتي طالق إن كانت إلا قوسي هذه سميتها ليلى؛ لأن الشعر لا يحسن إلا بالغزل والتشبيب»[15].

إننا إذا أردنا أن نقيم موازنة بين هذا النص وسابقه سنجد الفرق بين الاثنين يبدو في أن هذا الأخير يمنح القارئ الناقد القراءتين معًا؛ أي القراءة المؤسسة على الشرح والاكتفاء بالمعنى الظاهر القريب، والقراءة المؤسسة على التأويل والحركة من الدلالة الظاهرة إلى الدلالة العميقة؛ فالمستمعون لشعر ابن المولى يرون في ليلى كيانًا من لحم ودم يتغنى باسمه الشاعر ويكشف عن مشاعره تجاهه، جريًا على الظاهر من النص؛ لكن بطن الشاعر المسكونة بالمعنى بالجوهر المقصود، أو المعنى الواجب على كل ذات ناقدة أن تضع يدها عليه يقول: إن ليلى ليست ألا رمزًا لجماد، وتلك صورة عبقرية فريدة يقدمها الشاعر العربي القديم ممثلًا في ابن المولى؛ إن غير العاقل قد يتشخص، والعاقل قد يكون رمزًا لعاقل، لكن أن يكون العاقل ممثلًا في اسم المرأة ليلى في هذا النموذخ الشعري رمزًا وتخييلًا يشير في معناه الدفين المقصود إلى غير عاقل (قوس) فتلك صورة تحمل جديدًا بفضل ابن المولى، المهم أن طبقتي المعنى قد توفَّرَا في هذا المثال الشعري، وقدم إلينا الشاعر بنفسه دون عناء يتكبده القارئ مقصوده في ثوب استعاري تمثيلي، أضحى فيه المؤنث الإنساني بمثابة مشبه به لمشبه محذوف تقديره القوس قد تلاشى وذاب فيه.

الشرح والتأويل في القرآن الكريم

ولعلنا إذا وقفنا متأملين أمام النص القرآني أعلى نصوص العربية وأرقاها صياغةً وتعبيرًا وأعمقها من حيث الدلالة سنجد أن كلمة تأويل ترد في سياقات عدة؛ ففي سورة يوسف نتوقف أمام قوله تعالى: «إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ»[16]، وكان تأويلها في أواخر السورة بعد ذلك عندما دخل عليه إخوته وعرفوه وقد جيء بأبيه وأهله جميعا إلى مصر: «وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُم مِّنَ الْبَدْوِ مِن بَعْدِ أَن نَّزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِّمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ»[17].

وها هو ذا عليه السلام وقراءته المؤسسة على فك شفرات الرموز وإدراك المعنى العميق: «وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ»[18].

فكان الجواب: «يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ»[19].

وهذه رؤيا الملك التي لم يجد لها تأويلًا عند أحد من خاصته أو ممن حوله: «وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ»[21]. فكان تأويل يوسف عليه السلام: «قال تزرعون سبع سنين دأبًا فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلًا مما تأكلون . ثم يأتي من بعد ذلك سبعٌ شدادٌ يأكلن ما قدمتم لهن إلا قليلًا مما تُحصنون . ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يُغاث الناس وفيه يَعصرون»[21].

وفي سورة الكهف نتوقف متأملين أمام القصة التي جمعت سيدنا موسى عليه السلام بالخضر؛ لنعرف كيف كان الفعل ومعناه العميق من نصيب الخضر عليه السلام، أما سيدنا موسى عليه السلام فكان يقع موقع رد الفعل المملوء غرابة ودهشة مما يحصل أمامه ولا يجد له تأويلًا من عنده يبدد دهشته؛ لأن فوق كل ذي علم عليم، ويتحدد ذلك في مواقف أو مشاهد ثلاثة: مشهد خرق السفينة، ومشهد قتل الغلام، ومشهد دخول القرية التي يتصف أهلها بالبخل وإقامة جدار فيه:

المشهد الأول: «فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا»[22].

المشهد الثاني: «فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ

قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُّكْرًا»[23].

المشهد الثالث: «فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا»[24].

إن سيدنا موسى عليه السلام يقف موقف الرائي القارئ الشارح الذي يدرك المعنى القريب، أو عند الظاهر مما يحدث، أما سيدنا الخضر عليه السلام فإنه بفعله ومنطوقه يقف موقف القارئ المهتم بالتأويل، بالمقاصد والغايات الكامنة خلف الفعل: «قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا. أمَّا السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا. وأمَّا الغلام فكان أبواه مؤمنين فخشينا أن يرهقهما طغيانًا وكفرا. فأردنا أن يبدلهما ربهما خيرًا منه زكاة وأقرب رحما. وأمَّا الجدار فكان لغلامين يتيمين في المدينة وكان تحته كنز لهما وكان أبوهما صالحًا فأراد ربُّك أن يبلغا أشُدهما ويستخرجا كنزهما رحمةً من ربك وما فعلته عن أمري ذلك تأويل ما لم تسطع عليه صبرا»[25].

إن القراءة الشارحة وأصحابها والقراءة المؤسسة على التأويل والقائمين عليها قد تحققا في السياق القصصي المتصل بسيدنا يوسف عليه السلام، وفي السياق المتصل بسيدنا موسى في علاقته بالخضر عليهما السلام.

تعقيب

إن ثنائية الشكل والمضمون التي تتكون منها أية علامة لغوية تأخذنا إلى عمليات عدة:

– الوصف الذي يستغرقه الشكل أو البناء الخارجي والعناصر التي يتكون منها وما بينها من علاقات فحسب. وفيما يسمى بنقد الحداثة يبدو هذا واضحًا في تيار البنيوية.

– الاستكشاف الذي تنتهي به رحلته أمام المعنى القريب الظاهر الذي يمكن نعته بالمعنى المخادع أو المعنى الوهمي أو القناع الذي يرتديه المعنى الذي يُفترض أن النص يقصده أو يرمي إليه.

– الاستكشاف الذي يدرك أن المعنى الأول أو الظاهر ليس نهاية المطاف؛ ومن ثم فإن عليه القيام بمزيد جهد لإدراك المعنى العميق.

ولا شك في أن القراءة المفيدة مما يسمى بالمنهج الثقافي في نقد النصوص تحتفي بشدة بهذا النوع الأخير من الاستكشاف، ونحن بالطبع نجد أن أصولها وإن كانت قد عُرضت بتفاصيل مختلفة لها موضعها في تراثنا العربي؛ كما هو الشأن على سبيل المثال لا الحصر عند عبد القاهر في كتابه دلائل الإعجاز وعند ابن رشد في كتابه فصل المقال فيما بين الحكة والشريعة من اتصال. وإذا نظرنا إلى كتاب قضايا الشعرية لرومان جاكوبسون نجده قد وضع للغة وظائف عدة تؤديها، ونستطيع أن نؤسس لمسألة التأويل من خلال وظيفتين من وظائف اللغة عنده: الوظيفة المرجعية، والوظيفة الميتا نصية (ما وراء اللغة أو ما وراء النص)[26]؛ إن المهتم بالتأويل عليه بعد إدراكه لمكونات النص والعلاقات القائمة فيما بينها؛ انسجامًا مع الوظيفة الشعرية عند رومان جاكوبسون، عليه بعد ذلك الإلمام بالسياق الخارجي الذي قيل فيه النص وأدى إلى إنتاجه (الوظيفة المرجعية)؛ ومن ثم فإن ذلك يساعده كثيرًا في فهم العلل والمقاصد التي ينطوي عليها، وفك ما به من شفرات؛ أي الوظيفة الميتا نصية وفقًا لطرح جاكوبسون ○

الهوامش:

★ أستاذ الأدب والنقد، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر.
1- سورة الرحمن: من الآية 1 إلى الآية 4.
2- انظر: د.مصطفى علي عمر، في النقد الأدبي القديم، ص94، الطبعة الثانية، 1987، دار المعارف، القاهرة.
3- يمكن الإفادة في هذا الطرح من مفهوم التذوق الذي يضع آلية منهجية واضحة في التعامل مع النص الأدبي بصفة عامة ويقوم على مراحل عدة تبدأ بقراءته وتنتهي باستخراج ما ينطوي عليه من معانٍ.
- انظر: د.أحمد يحيى علي، المثقف العربي ورؤية العالم، المبحث الخاص بقانون القصيدة العربية قديمًا وحديثًا، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2018.
4- انظر: جان بول سارتر، نظرية في الانفعالات، ترجمة: د.سامي محمود علي، د.عبد السلام القفاش، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، من ص28 إلى ص33.
5- يحيل هذا الطرح إلى منظومة الوظائف الخاصة باللغة التي تحدث عنها بعمق وبطريقة مفصلة أحد رواد مدرسة الشكليين الروس؛ ألا وهو رومان جاكوبسون، ومن بين هذه الوظائف الوظيفة الإعلامية أو الوظيفة الشارحة، ومعها يكون التركيز منصبًّا على موضوع النص أو فكرته دون التطرق إلى مسائل تتعلق بالغايات والمقاصد وغيرها.
- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، الطبعة الأولى 1988، من ص31 إلى ص47.
- ويراجع كذلك: د.سيد محمد السيد، مناهج النقد الأدبي، دار المها للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2017، من ص21 إلى ص30.
6- انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: د.محمود محمد شاكر، طبعة 2000، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص263.
7- قضية التأويل وفق هذا الطرح القائم على الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي تحدث عنها الفيلسوف ابن رشد في مصنفه: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال على النحو الآتي «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل ذلك بعادة العرب في التجوز، من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مُقارِنه.. والمقصد من التأويل هو الجمع بين المعقول والمنقول».
- ابن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: د.محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، طبعة 1999، ص32، 33.
8- انظر: د.محمد عمارة، دراسة نقدية لكتاب: بسط التجربة النبوية، التأويل العبثي للوحي والنبوة والدين، ص22، 23، كتاب مجلة الأزهر بالقاهرة، عدد1432هـ.
9- انظر: د.سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، ص124، 125، طبعة 2002، مكتبة القاهرة.
10- انظر: جوناثان كلر، فردينان دي سوسير: أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000، ص41، 42، 43.
11- انظر: د.سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف، القاهرة، ص11، 12.
12- انظر: جوناثان كلر، فردينان دي سوسير: أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، ص48، 49، 50.
13- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني، الجزء الحادي عشر، ص240، طبعة 2001، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
14- الأصفهاني الأغاني، أخبار ابن المولى ونسبه، ركن المكتبة، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، المجمع الثقافي العربي، دولة الإمارات، إصدار 2003.

15- السابق، ركن المكتبة، أخبار ابن المولى ونسبه.
16- سورة يوسف: الآية 4.
17- سورة يوسف: الآية 100.
18- سورة يوسف: الآية 36.
19- سورة يوسف: الآية 41.
20- سورة يوسف: الآية 43.
21- سورة يوسف: الآية 47، 48، 49.
22- سورة الكهف: الآية: 71.
23- سورة الكهف: الآية: 74.
24- سورة الكهف: الآية: 77.
25- سورة الكهف: من الآية: 78 إلى الآية: 82.
26- انظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنوز، من ص31 إلى ص47.

مصادر الدراسة ومراجعها:

1- القرآن الكريم.
2- د.أحمد يحيى علي، المثقف العربي ورؤية العالم، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2018م.
3- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)، الأغاني، الجزء الحادي عشر، طبعة 2001، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، والموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار المجمع الثقافي العربي، 2003، الإمارات العربية المتحدة.
4- جان بول سارتر، نظرية في الانفعالات، ترجمة: ترجمة: د.سامي محمود علي، د.عبد السلام القفاش، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.
5- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق: د.محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 2000.
6- جوناثان كلر، فردينان دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات: ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000.
7- ابن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: د.محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، طبعة 1999.
8- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترحمة: محمد الولي، مبارك حنوز، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، الطبعة الأولى، 1988.
9- د.سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف،القاهرة.
10- د.سيد محمد السيد، مناهج النقد الأدبي، دار المها للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2017.
11- د.سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، طبعة 2002، مكتبة القاهرة.
12- د.محمد عمارة، دراسة نقدية لكتاب: بسط التجربة النبوية، التأويل العبثي للوحي والنبوة والدين، كتاب مجلة الأزهر بالقاهرة، عدد 1432هـ.
13- د.مصطفى علي عمر، في النقد الأدبي القديم، الطبعة الثانية، 1987، دار المعارف، القاهرة.

د.سحر محمد فتحي
د.غادة كمال سويلم

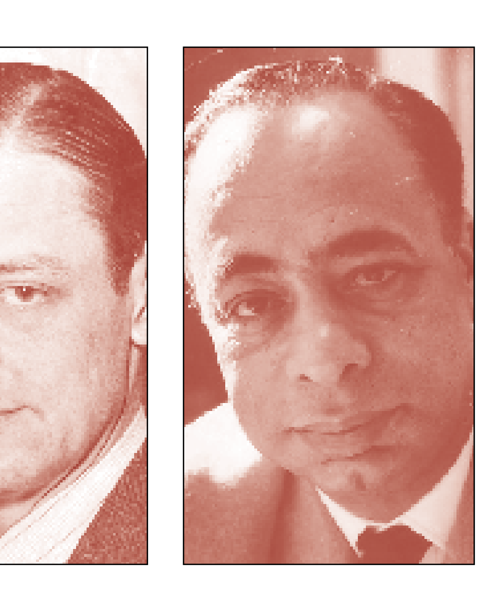



رؤية نقدية في مواجهة خطاب التبعية ومجاوزة خطاب التمثل (من القرطاجني إلى رشاد رشدي فجوات الرحلة النقدية)

هذه الرؤية النقدية بما تتغياه من ضرورة تبني نظرة أرحب في التعامل مع النتاج الثقافي إنما تسهم إسهامًا حقيقيًّا في إعادة هيكلة التأريخ الأدبي والنقدي، حيث تسعى لملء فجوات الرحلة النقدية بتلك الإسهامات التى لحقها التهميش لسبب أو لآخر، وإقامة حلقات المتصل الإنساني الحضاري الذي يتسع ليشمل جميع الحضارات، منذ الحضارة المصرية القديمة مرورًا بالبابلية واليونانية واللاتينية والعربية والغربية حتى وقتنا الراهن، مما يتطلب جهودًا نقدية كبيرة وتواصلًا مع النتاج الفكري والفني في مختلف أنحاء العالم.

تمثل الرؤية النقدية المطروحة في هذه الورقة البحثية نتاج ملاحظات متعددة ونقاشات معمقة ولحظات من الدهشة والاستغراب والاستنارة في الوقت ذاته على مدار سنوات عملنا في رسالتي الدكتوراه. ولعل الغرابة تكمن في أن كل واحدة منا سلكت مجالًا بحثيًّا مختلفًا عن الأخرى وربما بعيدًا (الأدب الأندلسي والمسرح الحديث)، كما اتخذت رحلتانا البحثيتان منعطفات متتالية إلى أن تقاطعتا عن غير عمد وبلا ترتيب في أطروحة كل منا للدكتوراه؛ حيث بدأت مناقشاتنا تتوالى عن الملاحظات التي تسجلها كل منا عن موضوعها، فعن حازم القرطاجني ومصطلحاته وأفكاره نتحدث تارة، وعن رشاد رشدي وتلامذته واتجاهه وأفكاره تارة أخرى. وبدأت الدهشة تسيطر على حواراتنا نتيجة التلاقي الفكري الملحوظ بين الناقدين من ناحية، وبين حازم الناقد العربي الأندلسي وت. س. إليوت ومؤسسي النقد الجديد الذين آمن بأفكارهم ونقلها إلى العالم العربي

رشاد رشدي وتلامذته من أمثال سمير سرحان وعبد العزيز حمودة ومحمد عناني وماهر شفيق فريد من ناحية أخرى، وإن كانت العلاقة بين رشاد رشدي ورواد النقد الجديد في أوروبا واضحة، فإنها مبهمة تمامًا بينهم وبين حازم القرطاجني، ولكن رحلة الأفكار هذه استرعت انتباهنا بشدة، وتتابعت ملاحظاتنا وتوالت لحظات الاستنارة وأدركنا وجود ما يستحق الكشف والتعمق فأكملنا الطريق وراء ما تكشف لنا من أفكار نناقشها تارة ونتجادل معها وحولها ونرفضها ونفندها تارة أخرى، وعبر هذه الرحلة الطويلة المجهدة الثرية تبلورت هذه الرؤية النقدية التي يطرحها هذا البحث.







رشاد رشدي — ت. س. إليوت — حازم القرطاجني

ماهية الفن بين الاتصال الحضاري والتمايز القومي والقطائع المعرفية

شغل السؤال عن ماهية الفن كثيرًا من النقاد في مختلف أنحاء العالم، ويكتسب الفن جزءًا كبيرًا من مُشَكِّلات ماهيته من الوظيفة أو الوظائف التي ترى كل جماعة نقدية أن الفن منوط بتحقيقها، ومع التباين الكبير بين وجهات النظر النقدية ظهرت للفن ماهيات متعددة ربما أبعدتنا على نحو أو آخر عن ماهيته الأصلية.

والفن -فيما نرى- إنساني الماهية قومي اللغة والهوية؛ بمعنى أن الفن حلقة متصلة من الإبداع الإنساني ذات ماهية إنسانية واحدة، وهويات لغوية ودينية وعرقية واجتماعية متعددة. والماهية هي تعريف الشيء من حيث كينونته مهما كانت معرفات هويته، أما الهوية هي تعريف الشيء من حيث انتماءاته[1]، والماهية هي المشترك الأعمق بين الأشياء التي تنتمي للنوع نفسه، أما الهوية فهي ما يصنع خصوصيتها. ولسنوات طوال ظل الإبداع الفني يكتسب مكانته من هويته التي لا شك أنها تمثل جزءًا رئيسًا من أصالته، ولكنها من ناحية أخرى ظلت تتحكم في الاعتراف بوجوده صدقًا أم زعمًا، أو تجاهل هذا الوجود عمدًا أم اتباعًا.

لقرون طوال ظل الفن والفكر للغالب والتقليد للمغلوب، عمد الاستعمار الثقافي والحضاري إلى بتر الحلقات التي يناوئها على المستوى السياسي أو الديني أو العرقي من سلسلة الإبداع الفني الإنساني المتصل الذي لا يعترف بالحدود السياسية أو الجغرافية ولا تعنيه مراكز القوى الإمبريالية؛ ذلك أنه وليد فطرة وحاجات إنسانية مشتركة. وتزداد قدرة الإمبريالية الثقافية على بتر نتاج فني ما أو إغفال وجوده بازدياد محددات هويته؛ فنجد الفنون التي لا تستخدم اللغة مثل الموسيقى والتصوير والرسم على سبيل المثال أكثر قدرة على الإفلات من التهميش والإقصاء، بالمقارنة بالفنون التي تمثل اللغة أداتها الأساسية في الصياغة والتعبير.

وليست هذه دعوة للتخلي عن الهوية أو التنصل

منها، وإنما كشف عن الإقصاء المتعمد من قِبَل مراكز القوى لكل ما يرونه مختلفًا، ولا يتوقف هذا الإقصاء عند التجاهل فحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى تقديم النموذج الغربي بوصفه النموذج المثالي المانح، ولا نسعى على الإطلاق إلى إنكار الإسهامات الفنية العظيمة التى قدمها المبدعون في الغرب للإنسانية، ولكننا نسعى لأن يدرك الجميع أن الإبداع الإنساني يمضي في سلسلة حضارية متصلة وليس في خط أحادي من المانح المفكر المبدع الناقد (الغرب) إلى الممنوح الناقل التابع المقلد (الشرق)، فذلك تزييف حضاري وثقافي متعمد، وقد رسخ هذا الزيف الحضاري أفكاره عبر عدة مستويات؛ بدءًا ببتر حلقات من سلسلة الإبداع الإنساني وإنكار إسهامات الحضارة العربية فيها، أو حصر هذا الإسهام في دور ساعي البريد الذي نقل عبر الترجمات حضارات العالم القديم إلى العالم الغربي الحديث[2]، ثم استقطاب البعثات العلمية من العالم العربي التي أفرزت جيلًا من المثقفين العرب المنبهرين بالعالم الغربي والمنجذبين بشدة نحو المركزية الغربية، ومن ثم نشأ خطاب التبعية الذهنية مناهضًا لذلك الاستلاب الفكري والثقافي، لكنه كان محطة مهمة أيضًا في تمكين الإمبريالية الغربية، حيث رسخ للأفكار نفسها التى نهض مناوئًا لها؛ إذ صورها من بين الأقدار السيئة التي فرضت علينا والتى لا فرار منها. وإذا كان بعض المنبهرين بالثقافة الغربية قد تنكروا للتراث وصنعوا معه قطيعة معرفية، فإن القائلين بالتبعية الذهنية لم يروا كذلك أهمية وصل ما انقطع من سلسلة التطور الحضاري، ظنًّا منهم أن بوسع الناس التخلص من تبعيتهم والبحث عن حلول لمشكلاتهم في واقعهم. وهذا وإن كان طموحًا مشروعًا؛ فقد أسلمهم في النهاية لهوة من السبات العميق والإحساس بالفشل والدونية؛ إذ ليس بمقدور الإنسان أن يعيد اكتشاف ذاته إلا بتحديد موقعه من سلسلة التطور الحضاري وتقدير ما يملك من إمكانات وما يحمل من موروثات وما يتطلع إلى تحقيقه من إنجازات وإسهامات في سلسلة الحضارة الإنسانية. ولإحكام سطوة الإمبريالية ظهرت اتهامات جاهزة بالشوفونية لكل من تسول له رؤيته النقدية أن يتجاوز المطروح، ويقدر قيمة إنتاجه الحضاري والفني الخاص، مما جعل كثيرًا من النقاد يؤثرون السلامة، ويكتفون بمحاولات حيية لتسليط الضوء على بعض المقاربات النقدية والإبداعية.

ثم حاول خطاب التمثل الثقافي الإفلات من أسر خطاب التبعية الذي هيمن لفترة طويلة على الأوساط الفكرية، وبمزيد من الوعي بقدرات الذات وقدرات الآخر سعى للكشف عن طرائق وآليات تلقي الفنون والأفكار المختلفة، ثم تمثلها ثقافيًّا عبر مجموعة من محددات الهوية وإعادة إنتاجها بما يلائم الذوق الجمالي والفكري الخاص بكل مجتمع، إلا أنه لم يتجاوز فكرة الوافد الغربي المثال أيضًا، وإنما انصب اهتمامه على آليات التعامل معه وكيفية تمثله.

هذا وقد ظهرت مؤلفات تثمن النتاج الثقافي والفكري العربي، وتكشف عن عمليات الإقصاء والتهميش المتعمدة للتنكر للدور الحضاري الكبير الذي لعبه العرب، كما يتبدى بوضوح في كتابات المستشرقة الألمانية زيغريد هونكه (1913– 1999)، ومن أهم مؤلفاتها في هذا الصدد كتاب «شمس العرب تسطع على الغرب». وفي الوقت الراهن نجد في كتابات الفيلسوفة والعالمة الجليلة الدكتورة يمنى الخولي في مجال فلسفة العلوم إبرازًا لدور العرب في إنتاج العلم والفكر والفلسفة على مر العصور عبر دراسات دقيقة ومعمقة وكاشفة[3]، وكذلك في كتابات الفيلسوف والأنثروبولوجي السنغالي الشهير سليمان بشير ديان الذي أشار في أكثر من موضع في كتاباته وحواراته إلى فاعلية الدور العربي في إنتاج الفكر والرياضيات والفلسفة، وهي مجالات اهتمامه الرئيسية[4]، فضلًا عن أنه أشار إلى أن الفلسفة هي وليدة مشترك إنساني، ومن غير المنطقي أن تحمل جنسية محددة، ومن أقواله الدالة في هذا الصدد «من الخطأ الاعتقاد بأن الفلسفة اختراع أوروبي أوجدته المعجزة اليونانية، وبيان ذلك أن الممارسة الفلسفية غرست في جسد الإنسان انطلاقًا من اللحظة التي دفن فيها موتاه، وتساءل حول معنى الحياة، وزيَّن الأضرحة بالأعمال الفنية، ثم إن جميع الثقافات بما فيها الثقافات الشفوية،

لها حظها من هذه القدرة الفلسفية الخالصة»[5].
وتسعى الرؤية النقدية المطروحة في هذه الورقة إلى تجاوز خطابات الهيمنة والتبعية والتمثل إلى آفاق أرحب تدرك الماهية الإنسانية للفنون والعلوم المتعلقة بها ومن أبرزها النقد، وما تضفيه عليها محددات الهوية من خصوصية وتفرد، وتسعى لنفي الجنسنة والتراتبية في مقابل الاعتراف بالخصوصية والمشتركات الإنسانية المشكلة لماهية الإبداع.


سليمان بشير ديان


زيغريد هونكه

يمنى طريف الخولي

وتختلف الجنسنة عن الخصوصية في أن الأولى تشبه جواز السفر؛ أي أن يكتسب الفن قيمته من انتمائه الجغرافي أو السياسي، وهو انتماء يعد أحد مُشَكِّلات هويته ولكنه لا يصح أن يكون مناطًا للتراتبية، أما الخصوصية فهي نسيج لغوي وثقافي وديني واجتماعي وأنثروبولوجي يحدد للإبداع هويته الخاصة التي تميزه عن غيره في مختلف العصور والأماكن والظروف الاجتماعية والسياسية.
وتتوقف هذه الورقة البحثية عند الناقدين العربيين الأندلسي حازم القرطاجني (ت 684هـ/ 1285م) والمصري الأستاذ الدكتور رشاد رشدي (1912م- 1983م) مرورًا بالناقد الإنجليزي الشهير ت. س. إليوت (1888م- 1965)؛ حيث تسوق هذا التوقف النقدي عند هؤلاء مثالًا موضحًا ومبرهنًا على الرؤية النقدية التي يطرحها هذا البحث، ولعل من عناصر جدة هذه الورقة البحثية اتخاذ النقد بوصفه موضوعًا مرتكزًا لها؛ ذلك أن دراسات الصعيد النقدي تحتاج إلى سلسلة متتالية من الأبحاث الجادة والجهود الواعية في هذا الدرب؛ للكشف عن فجوات الرحلة النقدية على مر العصور وفي مختلف البقاع؛ فعلى عكس الحال مع النقد ثمة دراسات حاولت هذه المحاولة في تناولها للأعمال الإبداعية، ورغم ذلك مازلنا نحتاج إلى المزيد أيضًا من هذا النوع من الدراسات.
ثمة فرضية تتحقق وتتأكد عند اتصالنا بتراثنا النقدي في ظل معايشتنا لحاضر نقدي متغير ومتسارع التجديد أن متصلًا إنسانيًّا يربط هذا بذاك، وأن مشتركًا إنسانيًّا يسري في حلقات هذا المتصل هو الكامن الأساسي وراء نشأة فكرة لتلبية حاجة إنسانية في زمن ما ومكان ما، ثم تستمر الفكرة في نموها وتطورها تبعًا لحلقات هذا المتصل الإنساني من حيث الزمان والمكان والأدوات والتطورات.
ففي فترة مبكرة نسبيًّا من هذا المتصل الإنساني نجد القرطاجني في كتابه النقدي «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» يسعى إلى إدراك «علم الشعر المطلق»، محاولًا الوصول للمعنى المطلق للشعرية المجرد من أي زمان أو مكان متجاوزًا فكرة الزمان والمكان والقائل ليعطي الاعتبار للنص بقوله «ولا يُعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة، وإنما يعتبر بحيث ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه، أو

استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه، ووجود نقائضها أو أكثرها، فبهذا النحو يصح الاعتبار»[6].

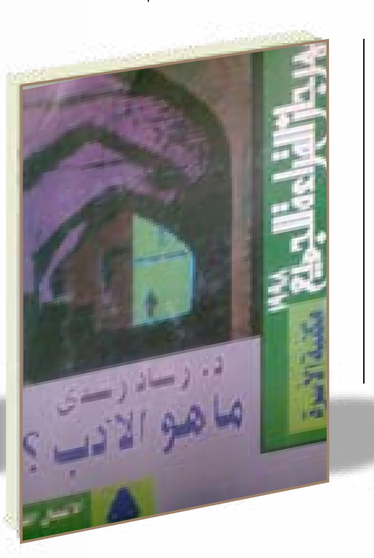
وفي مرحلة لاحقة من المتصل الإنساني والحضاري النقدي يدعو الشاعر والناقد الإنجليزي الشهير ت. س. إليوت إلى لا شخصية الفن أو الأدب، مخالفًا بذلك النظرة الرومانسية الشائعة آنذاك عن الفن بوصفه تعبيرًا عن الذات، إذ لا تعدو الذات فيما يرى إليوت أن تكون مجرد وسيط لإنتاج خلق موضوعي يحيا حياته الخاصة بعيدًا عن الذات متأثرًا –بالضرورة– بالحصيلة المعرفية لهذه الذات وما تستوعبه من الإرث الثقافي والتقاليد الفنية وبموهبتها الخاصة، ولكنه سرعان ما ينفصل عنها ليحيا في كل مكان، وبذلك يكون العمل الأدبي هروبًا من المشاعر لا تعبيرًا عنها[7].

على هذا النحو يتبين التطابق بين طرحي القرطاجني وإليوت ورغبتيهما في تحويل الاهتمام من الفنان إلى العمل الفني، وإن كان القرطاجنى قد أدرك الحاجة وقتها للإسهام في إرساء قواعد البلاغة والشعر فألف منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فإن إليوت قد أدرك الحاجة لتغيير وجهة النظر الرومانسية السائدة عن الفن فى عصره ليؤكد أن العمل الفني خلق موضوعي تكمن قيمته في ذاته لا في تعبيره عن ذات مبدعه.

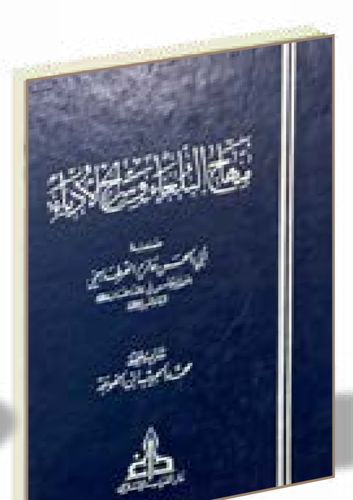
ويبدو أن تلك النظرة الرومانسية كانت عزيزة على كثير من النقاد والمبدعين في مختلف أنحاء العالم مما دفع رشاد رشدي لنقل أفكار إليوت للعالم العربي مواجهًا المفهومين السائدين عن الأدب في تلك الفترة، وهما أن الأدب تعبير عن ذات الأديب تبعًا للمدرسة الرومانسية، أو انعكاس للمجتمع تبعًا للمدرسة الواقعية، معتبرًا أن الوظائف التى علقتها تلك المدارس بالأدب تنم عن سوء فهم له؛ حيث يقول فى مطلع كتابه (ما هو الأدب): «إن فهمنا للأدب قد ساء فى القرن العشرين أكثر من أى وقت مضى، فنحن نتطلب من الأعمال الأدبية أن تحقق لنا أشياء ليس من وظيفة الأدب تحقيقها، ونحن نقيس هذه الأعمال بقيم لا تمت للأدب بصلة»[8].

وعرف رشاد رشدي الفن تبعًا لإليوت بأنه «ليس تعبيرًا عن إحساس صادق مهما بلغ الإحساس أو التعبير من الصدق، كما أنه ليس تعبيرًا عن شخصية الفنان، فالفنان لا يخلق فنًّا عظيمًا بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيرًا متعمدًا مباشرًا، بل هو يعبر عن هذه الشخصية بطريق غير مباشرة عندما يركز جهده فى خلق شىء محدد، تمامًا كما يصنع النجار الكرسي أو المهندس الآلة، وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله الخالق كلما زاد اكتمال الفنان وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التى هى مادة الفن وعلى إحالتها إلى شىء جديد وهو العمل الفني»[9].

وإذ إن كل ناقد من النقاد الثلاثة قد قوض فهم معاصريه للفن ووظائفه كان لازمًا عليهم أن يطرحوا وجهات نظرهم فيما يخص وظائف الفن، وهنا نجد القرطاجني يعدد وظائف الفن ومنها الإمتاع؛ فحازم في حديثه عن المعاني الشعرية إنما يتحدث عن المعاني التي تحقق جمالية الشعر،



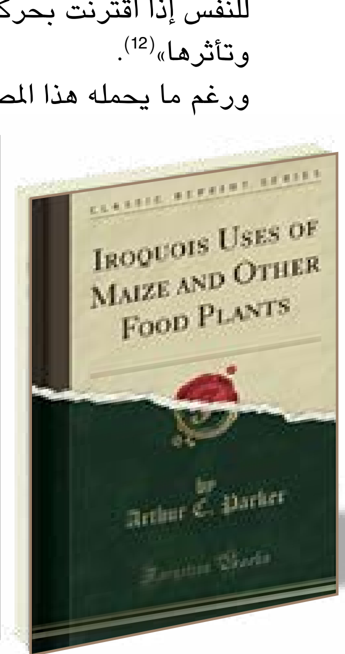




عن المعاني التي تنطوي على متعة وتتغيا الإمتاع، وجمالية الفن هنا وأدبيته هي قرينة وجود النص الإبداعي ذاته دون ارتباط بزمان ما أو مكان ما أو خلفية تاريخية أو نفسية لمؤلفه[10]، وهنا يرسخ في موقعه الحضاري لمفهوم الفن للفن الذي أعيد طرحه في فترات متعاقبة وأماكن مختلفة.

ويبدو أن حازمًا يجمع في فهمه للفن بين عدة وظائف أبرزها الوظيفة الجمالية والوظيفة الأخلاقية، فمن أهم الوظائف التي ركز عليها حازم في تعريفه للشعر هي تحريك الأنفس، بمعنى إثارة مشاعر معينة بداخلها عند تلقيها للعمل الفني ثم يتبع هذه الوظيفة باتخاذ موقف سلوكي ما نتيجة هذه المشاعر[11]؛ حيث ركز حازم على الإمتاع والإغراب والتعجيب والتحريك لما تيسره هذه القيم الجمالية من الاستجابة إلى القيم الأخلاقية، فالتعجيب: مصطلح يعنى عنده الانفعال الناتج عن إتيان المبدع بما يستثير العجب عند المتلقي؛ ذلك أن صيغة تعجيب تدل على قصدية الإتيان بما من شأنه أن يثير العجب والدهشة عند المتلقي، وحرص حازم على تحقق التعجيب في الشعر، إنما هو حرص على الانفعال المضاعف الذي ينتجه حين توافره في العمل الشعري، وما يستتبعه هذا الانفعال من تأثر، وهو ما يصرح به حازم بقوله في نهاية تعريفه للشعر بـ«أن الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[12].

ورغم ما يحمله هذا المصطلح من غاية جمالية يتغياها حازم، فإنه لا يخلو كذلك من عنايته بالوقفة السلوكية التي تتولد عند المتلقي، فكل قول مخيل من الناحية الجمالية لا بد ألا يخلو من التعجيب عند حازم، فـ«القول المخيل قلما يخلو من التعجيب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك في القول المخيل على أكثر ما يمكن. والتعجيب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله كما كان ذلك في الدمية، ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة. وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب. وللنفوس على ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد»[13].



ولم يتوقف حازم عند التعجيب بل اعتنى بمختلف تقنيات العمل الفني؛ إذ هي مناط قدرته على تحقيق وظائفه المختلفة كما يبدو من خلال تعريفه للشعر: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب على النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[14]. ويتضح من التعريف الحازمي أن التقنيات المشكلة للعمل الفني من شأنها إثارة مشاعر المتلقي وانفعالاته ثم دفعه لاستجابات معينة نتيجة هذه الانفعالات.

ونجد عناية مماثلة بالتقنيات عند إليوت؛ إذ إن نقده تكنيكي جمالي في المقام الأول؛ ويتضح ذلك من خلال مقاله «وظيفة النقد» 1923؛ حيث يذهب إليوت إلى أن الوظيفة الأساسية للنقد هي إلقاء الضوء على الأعمال الأدبية من الداخل، وتصحيح أذواق القراء والمتلقين، فلا ينبغي أن نقحم على العمل الأدبي أشياء ليست من صميمه، ولا أن نكرهه على مقاييسنا الأيديولوجية، إنما علينا أن نراه كما هو، وأن نتعامل معه بوصفه خلقًا موضوعيًّا مستقلًا.

وإن كان حازم القرطاجني واعيًا منذ بدايات تنظيره بتعدد وظائف الفن وعدم تعارضها، فقد اكتسب ت. س. إليوت هذا الوعي تدريجيًّا، إذ ظل في بداياته مخلصًا للنقد التكنيكي الجمالي، ثم اكتسب نقده أبعادًا أخلاقية وفلسفية في أعماله اللاحقة كما يبدو في مقالاته عن دانتي، ووظيفة الشعر الاجتماعية،

وأصوات الشعر الثلاثة، وكتاب «وراء آلهة غريبة» الذي بدا فيه توجهه الأخلاقي بوضوح(15).
وكذلك تتمثل وظيفة الفن فيما يرى رشاد رشدي في إثارة إحساس معين لدى المتلقي وتأكيده، وقد عني رشاد رشدي عناية كبيرة جدًّا بالتكنيك في أعماله النقدية، وربما أسرف في استخدامه إلى حد ما في أعماله الإبداعية، وإن كان القرطاجنى وإليوت قد تطرقا إلى وظائف مختلفة للفن وللنقد بالتبعية فإن رشاد رشدي، وإن أراد بشدة التزام وظيفة محددة للفن حصرها في إثارة مشاعر معينة وتأكيدها، فقد أفلتت الأمور منه أحيانًا بفعل السياقات التى أنتج فيها بعض أعماله(16).
ويبدو من خلال العرض السابق صدور أفكار ومقولات نقدية متشابهة –تختلف فقط بقدر اختلاف مفردات عصرها– عن ثلاثة من النقاد المؤثرين في أزمنة وأماكن مختلفة استجابة لحاجات فكرية وجمالية، وليس من أهداف هذه الورقة البحثية انتزاع الريادة من طرف وإثباتها لطرف آخر كما أنه ليس من أهدافها تتبع التأثير والتأثر من حيث كونه فكرة مباشرة حتمية تثبتها الوثائق والأدلة؛ ذلك أننا نهدف إلى إثبات وجود الفكرة النقدية والاعتراف بوجودها ووضعها موضعها الذي تستحقه من المتصل الإنساني دون إقصاء أو تهميش أو حتى الدراية بها، ومن ثم إغفالها من الرحلة الإنسانية عميقة التأثير في تشكيل وعي كل من ينتمون إليها.
فكلما طالعنا تراثنا بوعي أصابتنا الدهشة مما حظي به هذا التراث من أفكار تحتاج إلى إبرازها والاعتراف بوجودها ودورها في تشكيل رحلة نقدية طويلة وممتدة، ليس هذا فحسب، حيث إن هذه المطالعة لتراثنا وجذورنا الثقافية بإمكانها أن توضح لنا السبب وراء تقبلنا لبعض المناهج النقدية دون غيرها، فالرؤى النقدية كثيرة ومتسارعة التغيير والظهور –كما أشرنا سابقًا–، لكن ثمة مناهج نقدية اكتسبت شهرة ورواجًا في التطبيق في ثقافتنا دون غيرها؛ ففي مقابل رواج منهج الفن للفن ومن قبله المدارس الكلاسيكية والرومانسية والواقعية –على سبيل المثال– نجد استجابة خافتة لاتجاه العبث –على سبيل المثال أيضًا–، إذ رغم ترجمة بعض أعماله وتقديم بعضها على خشبة المسرح ظل بمنأى عن الممارسة العربية الفنية أو النقدية الفاعلة، وربما يرجع ذلك إلى أن أفكار العبث ليس بوسعها أن تجد رواجًا في وسط يؤمن بالثواب والعقاب والجنة والنار من ناحية، ويرغب بشدة في أن تمتد جذوره وتحيا ذكراه في الأرض بعد أن يغادرها من ناحية أخرى، ومن ثم فإن مخزوننا التراثي والثقافي والفكري يحركنا دون وعي نحو الانجذاب لأفكار معينة دون غيرها، دون أن ندرك بالضرورة علاقاتها بمكونات أفكارنا ووعينا.
إن هذه الرؤية النقدية بما تتغياه من ضرورة تبني نظرة أرحب في التعامل مع النتاج الثقافي إنما تسهم إسهامًا حقيقيًّا في إعادة هيكلة التأريخ الأدبي والنقدي، حيث تسعى لملء فجوات الرحلة النقدية بتلك الإسهامات التى لحقها التهميش لسبب أو لآخر، وإقامة حلقات المتصل الإنساني الحضاري الذي يتسع ليشمل جميع الحضارات، منذ الحضارة المصرية القديمة مرورًا بالبابلية واليونانية واللاتينية والعربية والغربية حتى وقتنا الراهن، مما يتطلب جهودًا نقدية كبيرة وتواصلًا مع النتاج الفكري والفني في مختلف أنحاء العالم، متجاوزة بذلك نظريات الهيمنة والتبعية والتمثل إلى رحاب أوسع من التلاقي الإنساني في تقاطعه مع الخصوصيات القومية والفردية ●

الهوامش:

1- ينظر صادق جواد سليمان، الإنسان بين الماهية والهوية، موقع الرؤية، 10 أغسطس 2020.
2- ينظر زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الجيل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثامنة، 1993.
3- ينظر على سبيل المثال: يمنى طريف الخولي، بحوث في تاريخ العلوم عند العرب، مؤسسة هنداوي، 2017.
4- ينظر على سبيل المثال: سليمان بشير ديان، وجان لو أمسيل، أفريقيا أفقًا للفكر، ترجمة فريد الزاهي، منصة معنى، المملكة العربية السعودية، 2021.
5- منتصر حمادة، سليمان بشير ديان حكيم أفريقي ينتصر للمشترك الإنساني، موقع حفريات، 24/ 9/ 2019.
6- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت، 1986، ص265.
7- Eliot, Thomas Stearns. "Tradition and the individual talent (1919)." Selected essays (1975).
8- رشاد رشدى، ما (هو) الأدب، المقدمة. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.
9- نفسه، ص1، 2.
10- سحر محمد فتحي، مصطلحات منهاج حازم القرطاجني دراسة بنية المفاهيم النظرية في إطار البنية الكبرى للفكر الأندلسي، مؤسسة علوم الأمة، القاهرة، 2019م، ص96- 97.
11- ينظر المنهاج ص71.
12- حازم القرطاجني. المنهاج، ص71.
13- المصدر السابق، ص127.
14- نفسه، ص71.
15- ينظر ماهر شفيق فريد، المختار من نقد ت. س. إليوت، الجزء الأول، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
16- ينظر غادة كمال عبد الرحمن سويلم، مسرح رشاد رشدي وتلامذته، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة القاهرة، 2018، فصل الوظيفة.

المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر:

- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت، 1986م.
- Eliot, Thomas Stearns. "Tradition and the individual talent (1919)." Selected essays (1975).
- رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.

ثانيًا: المراجع:

- زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الجيل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثامنة، 1993.
- سحر محمد فتحي، مصطلحات منهاج حازم القرطاجني دراسة بنية المفاهيم النظرية في إطار البنية الكبرى للفكر الأندلسي، مؤسسة علوم الأمة، القاهرة، 2019.
- سليمان بشير ديان، جان لو أمسيل، أفريقيا أفقًا للفكر، ترجمة فريد الزاهي، منصة معنى، المملكة العربية السعودية، 2021.
- صادق جواد سليمان، الإنسان بين الماهية والهوية، موقع الرؤية، 10 أغسطس 2020.
- غادة كمال عبد الرحمن سويلم، مسرح رشاد رشدي وتلامذته، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة القاهرة، 2018.
- ماهر شفيق فريد، المختار من نقد ت. س. إليوت، الجزء الأول، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
- منتصر حمادة، سليمان بشير ديان حكيم أفريقي ينتصر للمشترك الإنساني، موقع حفريات، 24/ 9/ 2019.
- يمنى طريف الخولي، بحوث في تاريخ العلوم عند العرب، مؤسسة هنداوي، 2017.

ناهض زقوت
(فلسطين)



البنية السردية في رواية «الكراكي» لحسن حميد

القيمة الجمالية التي تحققها رواية الكراكي لدي القارئ نابعة من جمالية اللغة وآليات التعبير السردي، ومن جماليات وصف المكان، وما يحمله من ملامح تراثية وحكايات شعبية ما زالت راسخة في الذاكرة الشعبية، يشعر القارئ أنه يعيش عالم قرية الصبيرات وبحيرة طبريا في زمنها الجميل يوم أن كانت عامرة بالسكان، وقبل أن تتحول إلى عالم الغياب، ولكن الأمل ما زال قائمًا بعودة المكان وأهله حين نمتلك المعرفة، ونرسخ المحبة بيننا كأصحاب لهذا المكان.

تمثل البنية شبكة العلاقات الحاصلة بين مكونات العمل الروائي، والسرد هو طريقة الحكي، وتتفاوت الآراء والتعريفات بين النقاد حول تعريف البنية السردية، ولكن ثمة إجماع على أن البنية السردية في العمل الروائي تتشكل من الشخصيات والأحداث والزمان والمكان، وثمة مغايرة بين طرق السرد لدى الكتاب. بعد أن تخلص الكتاب الروائيين من الواقعية التقليدية التي تعكس الواقع، وترسم ملامحه وتفاصيله بشكل فوتوغرافي، اتجهوا إلى تجريب أشكال روائية جديدة، بحيث تحولت بوصلة الكتابة الروائية لديهم من الواقع إلى الذات، وأصبح اهتمام الروائي بالجانب الجمالي للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بالمضمون، لذا بدأ في إدخال تقنيات ووسائل تعبيرية جديدة في الرواية من الفانتازيا إلى العجائبية إلى الأسطورة والتراث الشعبي، إلى التناص من التاريخ أو الكتب الدينية أو المحكيات الشعبية. ونحن أمام رواية حفلت بكل هذه التقنيات.

تعد رواية (الكراكي) للكاتب الفلسطيني حسن حميد من روايات التجريب الحداثي التي تعتمد على الكثير من تقنيات السرد إلا أنها تنفرد برؤيتها في البناء السردي القائم على إعلاء قيمة العقل المزوج بالبعد الجمالي. هي الرواية العاشرة في مسيرة الكاتب الروائية، صدرت في دمشق عام 2019. تغوص الرواية في التاريخ والأساطير والغرائبية والمثيولوجيا والتراث الشعبي، يحاول من خلالها إحياء الجذور الضاربة في عمق الأرض للشعب الفلسطيني، لكي يبرز حضارته، وتفاعله مع المكان، ويؤكد على أنه صاحب هذه الأرض مهما طال الزمان، فما زالت الشواهد ومعالم المكان قائمة، وإن غاب أهله.

عتبات النص:

تحفل الرواية بالعديد من العتبات، بدءًا من عنوان الرواية الرئيسي، إلى عناوين الفصول الروائية، إلى العتبة التي لا بد منها التي افتتح بها السرد الروائي. ولكن عتبة العنوان هي العتبة الأهم التي يلج من خلالها القارئ إلى عالم النص مستكشفًا أعماق النص ومحيطًا بجوانبه وأهدافه ومراميه.

وقد وضع الكاتب عنوانًا مثيرًا للرواية (الكراكي)، رغم أن السرد يأتي على ذكر طيور أخرى إلى جانب الكراكي، كالإوز والبط، فلماذا اختار الكراكي دون غيره من الطيور؟ ولكي نصل إلى رؤية الكاتب علينا أن نقرأ دلالات الكراكي في السرد:

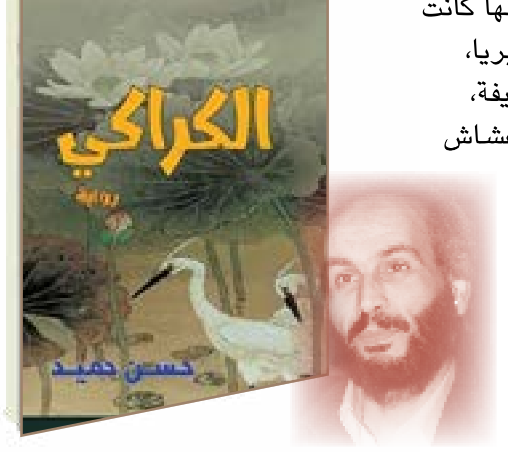
في مفتتح السرد يشير الكاتب إلى «عتبة لابد منها» كعنوان فصل، يشعر القارئ أنه منفصل عن الرواية، ولكنه في صلب الرواية ومدخلها الحقيقي للذكريات واستحضار الماضي، في هذه العتبة يذكر الكراكي كجزء أساسي من المكان، حيث يأتي على ذكره كتاب جده «إلياس الشمندوري»، هذا الكتاب الذي وجده في صندوق تعاقب عليه أربعون جدًّا، وجميعهم تهيبوا من فتحه، حفاظًا على أسراره، وخوفًا من لعنته، وحين حاول فتحه بالمفاتيح التي ورثها عن عائلته (ترمز إلى مفاتيح العودة)، لم تفتحه، مما يعني أن المفاتيح صدأت وما عادت صالحة للاستعمال، فيجب البحث عن طرق جديدة لفتحه، فما كان منه إلا كسر القفل وفتح الصندوق (دلالة القوة لتحقيق العودة)، وحين نظر في الصندوق كأنه وجد صندوق العجب، إذ وجد فيه أشياء كثيرة من ضمنها وثائق رسمية تثبت الحقوق في الأرض والوطن. يروي الكتاب القديم سيرة حياة جده في المكان، قرب بحيرة طبريا، وقرب أجران المياه الكبريتية الساخنة. كان الكتاب ممزَّقًا في بعض صفحاته فلم يستطع الراوي أن يصلحها، ولكنه استكمل نقصها بما سمعه من الروايات المنقولة عن الآخرين، ويشير إلى ما جاء في الكتاب عن طيور الكراكي، فيذكر أنها كانت تعيش في بلدة جده/ طبريا، فصارت من الطيور الأليفة، وقد بنى لها الأهالي الأعشاش الكبيرة فوق دورهم مجاورة لأعشاش الحمام.

حينما شعرت طيور الكراكي بالخطر عند سباق الخيل قرب النهر، «تراجعت طيور البط والإوز والكراكي بعيدًا عن ضفة النهر انسحابًا نحو أجمات القصب، وقد هالها المشهد، فتعالى زعيقها، وبدا اضطرابها، واشتد زحامها وتدافعها واجتماعها ككتلة واحدة بين جذوع أعواد القصب والأعشاب الطويلة». ويتكرر مشهد الخوف والفزع عند الكراكي حينما يلقي المبروك يحيى جسده في الماء «وما إن يصل إلى النهر حتى يرمي جسده الضخم في الماء، ويتقلب فيه فتنفر طيور البط والإوز والكراكي فزعًا».

شاهد عبد الله أو عبودة عند الكنيسة بشر كثيرون يتجمعون رغم المطر، ومن ضمنهم طيور الكراكي يقول: «والكراكي مبللة هائمة هنا وهناك». فهذه الطيور لا تخشى الناس مثل باقي الطيور والحيوانات، «وهذه الدانية البادية هي طيور الكراكي تتقدم دونما خوف أو خشية، جميلة ملونة كما لو أنها قطيع من الدهشة الآسرة يعلو ويهبط، يتسع ويضيق، يدنو ويبتعد. إنها تقترب أكثر مما ينبغي، يا لروعتها الساحرة، لكأنها خراف جمعها المطر». وحينما يعود عبودة مغادرًا الكنيسة يجد أشياء الناس كما هي تحرسها طيور الكراكي، يقول: «لا أحد حولها سوى طيور الكراكي التي بدت أشبه بالحراس للمكان، كنت، وقد تعبت كثيرًا، عزمت على العودة إلى البيت، فأمر بطيور الكراكي وأحتك بها فلا تنفر مني ولا تخشاني، وخطاها تزاحم خطاي في الدرب الضيق».

يقف عبودة في مدخل البيت مع الأب طنوس وأمه، وفي هذا اللحظة كان المطر يهمي في الخارج «لا يشاغب على موسيقاه الرتيبة سوى اصطفاق أجنحة طيور الكراكي التي راحت، في الطرف البعيد، تلتقط من أعشاب الأرض وديدانها ما حلا لها وراق وسط ضباب عتمة من الفضة الخالصة».

تصف أم عبودة طيور الكراكي للأب طنوس حين رأتها تحاول دخول البيت عليها، وابنها نائم في فراشه، «طيور كبيرة الحجم، طويلة الأرجل، عالية الرقاب،



حسن حميد

ملونة الرؤوس والأرجل والأجنحة، تمشي على طمأنتها حتى تكاد تدخل البيوت.. ومضت نحو الداخل لتخبرني بأن طيور الكراكي جاءت بالربيع والمطر، وأنها تحيط بالبيت وكأنها الخراف».
غمرت الناس الفرحة بهطول المطر، وكذلك طيور الكراكي «واقتربت طيور الكراكي وتكاثرت كلما رهج ضوء النهار أكثر، فماجت الطيور في سبخات المطر الصغيرة المتلامعة هنا وهناك، وبطمأنينة بادية».
تسترد الناس عافيتها بعد توقف المطر، وتخرج النساء إلى النهر يغسلن ثيابهن، وكذلك طيور الكراكي «استرد المطر أنفاسه وعاد إلى غيومه المعرشات في الفضاء مثل طيور الكراكي التي هدأت واستكانت في الحواكير، وبين البيوت، وقرب الأسيجة».
طيور الكراكي جزء من تكوين المكان، ويتخذ في السرد صفة الوصف لما يحدث في المكان. حينما قرر العجوز الخال حرق بيوت القرية إذا لم تظهر (فضة) الفتاة الغجرية التي اختفت في القرية، وبدأ الاضطراب والصراخ من الأهالي، كانت طيور الكراكي أيضًا تتصارخ وتشارك الناس همومهم «وسها الناس عن المطر النثيث، وعن طيور البط والإوز والكراكي التي تصارخت وهي ترى الناس يتطايرون من بيت إلى بيت، ومن زقاق إلى زقاق».
عندما يعرف عبودة من أمه أن ماريا غير منذورة للكنيسة، يفرح، وتشاركه طيور الكراكي فرحه «حين وصلت أمي إلى البيت، رأت جمعًا من طيور الكراكي قد دخلت إلى البيت، وأكلت دوائر الشوندر الأرجوانية، وأقراص التمر المثلثة».
يصف الزهروري وصديقيه النساء في يوم القمر قرب البحيرة كأنهن مثل طيور الكراكي «بدت النساء بأثوابهن البيض مثل طيور الكراكي حين تجتمع حول بعضها البعض».
بعد أن عاد عبودة من الكنيسة ولم يلتق الأب طنوس ليسأله عن ماريا التي اختفت، كان في طريق عودته يصرخ مناديًا على ماريا، فلم ينتبه إليه إلا طيور الكراكي «وكلما خلا الطريق ناديت بالصوت العالي، ماريا، ماريا، فلا يرد عليَّ أحد، صحيح أن طيور الكراكي التي سرها دفء الصباح ترفع أعناقها الطويلة وتنظر إليَّ حذرة، لكن هذه النظرات، وهذا الحذر ليسا إجابة لندائي».
في القدس يشاهد عبودة «طيور الكراكي التي تحيط بأبراجها وأسوارها»، كأنها حارسة المكان.
بعد عودة عبودة والأب طنوس من رحلتهما في البحث عن ماريا، يقول: «حين وصلنا، رأينا طيور الكراكي تموج بين البيوت وحول البلدة، بدت مثل قطعان الغنم، ولم نجد أمي». كأن الكراكي يشعر بإضطراب المكان بغياب الأم وماريا.
في مناجاة للنفس يستعيد عبودة ذكرياته في البيت بعد غياب أمه، ويستعيد قول الأب طنوس عن طيور الكراكي حينما حسبتها الأم قد أكلت طفلها، «وهنا بارك طيور الكراكي التي دخلت البيت، من دون خوف أو حذر، هنا أزال خوف أمي من طيور الكراكي حين قال لها: هي إخوة لمن لا إخوة له، إنها أخوة عبودة، فلا تنهريها، إنها ألوفة مثل الإخوة، فلا تخيفك مناقيرها الطويلة، إنها خراف السماء، خراف عبودة، خراف البيت، إنها عنوان الأمن والأمان، ومعنى الطمأنينة والسلام، إن حضرت حضر الأمن والأمان والسلام، وإن غابت غاب الأمن والأمان والسلام».
يمثل العنوان نصًّا موازيًا ضمن رؤية المؤلف، وهو جزء من عملية التجريب في الرواية الحديثة، التي تعني الابتعاد عن العناوين المثيرة أو التي تحمل بعدًا أيديولوجيًّا أو مرجعيًّا، فاختار المؤلف عنوانًا دلاليًّا سياقيًّا، يبرز نزعة الحنين إلى الماضي. فهذا الطائر يعد من الطيور المهاجرة «طيور الكراكي جاءت بالربيع والمطر»، يمثل حالة الفلسطيني الذي هاجر من أرضه بحثًا عن الأمان في المعنى العميق للدلالة، أما في المعنى البسيط فهو من الطيور التي تحدث عنها خبراء علم الطيور أن طائر الكراكي يتميز بكبر حجمه، وأنه طائر اجتماعي يعيش في المناخ المعتدل الدافئ بالقرب من المسطحات المائية في مجموعات كبيرة تسمى «أسرابًا»، ويتغذى على كل ما يمكن أن يجده في بيئته من الأسماك والحشرات والقوارض الصغيرة، إلى جانب البذور والتوت والحبوب والنباتات المختلفة. وهذه الطيور تتزاوج مع زوج واحد فقط مدى الحياة، ويختار شريكه بالحب، ويبدي إعجابه بالأخر بطريقة

الرقص والقفز المتتالي ورفرفة الجناحين، وذلك تعبيرًا عن البهجة والفرح بصوت عالي.
ونلاحظ من الدلالات التي اقتبسناها من السرد أن طيور الكراكي هي طيور متآلفة للمكان وتعيش بين السكان دون خوف، وتأكل من بيوتهم، وتشعر بمشاعرهم، فهي حارسة المكان. دلالة على تماهي بنية الرواية وشخوصها مع الأرض التي دارت عليها الأحداث، وتمثل الرؤية التي طرحها الأب طنوس لطيور الكراكي «إنها عنوان الأمن والأمان، ومعنى الطمأنينة والسلام، إن حضرت حضر الأمن والأمان والسلام، وإن غابت غاب الأمن والأمان والسلام»، يؤكد ما ذهبنا إليه أن هذه الطيور تمثل الفلسطيني نفسه الذي يمثل الأمن والأمان في وجوده على المكان/ الأرض الفلسطينية، لذا كانت طيور الكراكي في القدس حين شاهدها عبودة «طيور الكراكي التي تحيط بأبراجها وأسوارها»، رغم أن القدس ليس فيها سبخات أو مستنقعات، ولكن وجودها من وجود الفلسطيني، ولكن حين غاب الفلسطيني غاب الأمن والأمان والسلام، وبقيت طيور الكراكي حارسة للمكان.

بناء الرواية وتقنيات السرد:

تعد رواية الكراكي رواية فريدة ومعقدة ومتشابكة في بنائها الفني، حيث يتوه القارئ بين فصول الرواية بحثًا عن بدايتها أو عن مسيرة السرد الروائي، فليس ثمة تسلسل للأحداث بالصورة التي نعرفها في الرواية التقليدية التي من خلالها نضع أيدينا على البدايات والنهايات، وهذه ميزة الرواية الحداثية المنفصلة تمامًا عن الأسلوب التقليدي في السرد.
تستمد رواية «الكراكي» كرواية حداثية أبرز العلامات الدالة على حداثتها من مجمل تلك الخصوصيات التي تضفي عليها سمات الكتابة المغايرة للسائد السردي، والمتميزة عنه بحكم ما تتوفر عليه هذه الرواية من عناصر إضافية نوعية والتي تتفاوت من كاتب إلى آخر.
يأتي سرد الأحداث من خلال شخصية محورية وهي (عبد اللّه أو عبودة) الذي تدور حوله الأحداث، ويتحدث بضمير الأنا المتكلم، وبضمير الغائب، أو من خلال تقنية تيار الوعي (المناجاة)، أو (الذكريات) نقلًا عن الآخرين، ويشكل بها بناء عالم الأحداث. تمثل هذه التقنيات الأدوات الفنية التي يعبر من خلالها الكاتب عن شخوص الرواية وعن رؤيته في البناء السردي، فكان ضمير المتكلم (الأنا) الأكثر تعبيرًا عن مكنونات الشخصية الرئيسية، والعين التي ترى الأحداث وتصفها، فهذا الضمير يوهم بتطابق أو بتماهي صوت الراوي في النص مع صوت المؤلف الحقيقي في الواقع، كما يوهم بواقعية التجربة وحقيقية الشخصيات، ويؤكد ما ذهب إليه في تصدير الرواية إلى استكمال ما تلف من كتاب جده من خلال ما تناقله عن الآخرين.
ولكن ثمة تداخلات بين الضمائر في السرد من خلال الانتقال المفاجئ من ضمير إلى آخر، وهذا ما نجده في الرواية، حيث نجد السارد يتحدث بضمير الأنا، ثم ينتقل إلى ضمير الغائب، ويأخذ شكل الحوار، فهذا عبودة جالس مع أمه يقول بضمير (الأنا): «الليلة، وقد ساعدت أمي في سلق رؤوس الشوندر ونظفتها بالماء الساخن.. قلت لأمي: قبل أن أعود من الكنيسة سألت الأب طنوس إن كان سيأتي إلينا، فقال: سأحاول. (وهنا ينتقل السرد بضمير الغائب) قالت أمي: إن جاء.. سيأتي لنا بالكعك المحلى بالسكر وجوز الهند. قلت: أنا أحب كل ما يأتي به الأب طنوس. قالت: ولعله يأتي وماريا معه! قلت: حقًّا؟. قالت: لعله! ربما أحست أمي بأنني تفاجأت، لهذا بلعت ما تبقى من الكلام».
إن تقنيات الرواية الحديثة تبرز بشكل جلي في هذه الرواية، بما تناولته من تقنيات سردية لم تكن موجودة في الرواية التقليدية، فإذا كانت الرواية التقليدية تعتمد على سارد واحد يروي الأحداث، فثمة في الرواية الحديثة تعدد للرواة أو للساردين، فنجد في هذه الرواية صوت آخر مشارك في السرد، وهو متساوي مع الشخصية الرئيسية في المعرفة، ويسرد بضمير الغائب، نقرأ: «ها هم يتدافعون فوق خطاهم الواهنة المرتجفة نحو القرية الأخيرة في دورتهم الجديدة، في وسط ظلمة لا تفصح عن شيء، ولا يكشف عن وجودهم سوى الضجيج والهمهمات والأنوف الشارقة للهواء، والسعال،

والعطاس، والكلام المتداخل، والنداءات الخافتة».
وأيضًا نقرأ: «كم كانت منتظرة تلك الأيام! إنها موسم الأحلام التي تعيشها بلدة (الصبيرات)، والقرى المجاورة لها، إنها أيام أهل التعزيب، وأهل الحب، وأهل العشق، وهي أيام النيران التي توقد فوق التلال، وفوق رجوم الحجارة، وفوق برج البلدة القريب من البحيرة».
ليس ثمة ما يشير طوال فصل (آخر القرى)، وفصل (ليالي القصل) اللذين استقينا هذين المثالين منهما، إلى أن هذا السرد يأتي على لسان «عبودة»، مما يجعلنا نؤكد على وجود راوٍ مشارك في السرد. ما يعني أن السرد توزع بين راوٍ داخلي، وراوٍ خارجي. وهذا الأمر يؤكد على مسألتين، الأولى غياب الشخصية الرئيسية في السرد، وما «عبودة» إلا شخصية من شخصيات المكان، وإن تميزت عنهم بمحورية السرد، والثانية فقدان هذه الشخصية المحورية حريتها واستقلالها السردي، بحيث أصبح ثمة من يشاركها في السرد ويعبر عن صوتها وأفكارها، وهذا دليل على تحكم الراوي بشخصياته وتحركاتها وخطابها وأفكارها.
وبناء على حداثية الرواية، استخدم الكاتب العديد من التقنيات في بناء رؤيته الروائية، أبرزها تقنية تيار الوعي التي تمثلت في المناجاة الداخلية، والذكريات.
في جانب الذكريات التي يؤكد السارد «عبودة» على أنها مستمدة من أمه «يا لأمي وهي تروي لي حين كبرت». فنقرأ مثلًا: «هنا، في هذه الكنيسة الصغيرة كتبت لي الحياة، فما إن عدت منها إلى البيت كما تقول أمي»، وينقل عن لسان أمه ما كان يحدث معه في الطرقات عندما أصبح الخال المبارك، وكيف كان الناس يتجمعون حوله لكي يتباركون منه، أو يباركون أدواتهم.
وفي المناجاة الداخلية، يعبر من خلالها عما لا يستطيع أن يبوح به أمام الآخرين، فنجده يعقب على حديث أمه مع الأب طنوس حول ماريا داخليًّا، يقول: «يا لها أمي، ما أحلاها، ما أصفى محبتها، إنها تعيده إلى النقطة الأولى، إلى البداية الأهم، إلى العتبة الوردية التي تفضي إلى دواخل روحي.. يكفي أمي جمالًا أنها تذكر اسم ماريا في كلامها».

وحين يفقد الأمل في أن الأب طنوس سوف يخبر ماريا وتأتي إليه، يعترف بأنه سيبقى يحاور نفسه «لم يكن لديَّ أي أمل سوى بالحوار مع نفسي».
وأيضًا يسائل روحه عن ماريا «فسألت روحي عن ماريا، فقالت: ماريا، قلت: أأذهب إليها لأعرف سبب غيابها». تأخذ الذكريات والمناجاة الداخلية مساحة واسعة من السرد.

الوصف والتشبيه:

يلجأ الكاتب في تشكيل المكان إلى آلية الوصف التي تعد من الآليات المهمة في تقديم المكان، ويساعد الوصف على رسم صورة بصرية للمكان، وتقديمها للقارئ عن طريق اللغة، يصبح بإمكانه أن يتعرف على المكان وملامحه وتفاصيله، ويؤكد بالوصف على واقعية هذا المكان، ويوهم القارئ أنه يقرأ عالم الواقع لا الخيال. وعند الوصف تختفي الشخصيات ويغيب الحوار، ويحل مكانهم الوصف الكامل للمشاهد، مع تداخل التشبيه في الوصف، وفي عملية الوصف ينقطع السرد ويتوقف لفترة من الزمن من طرف السارد، ثم يعود لاستئناف سرد الحكاية بعد انتهائه من الوقفة الوصفية.
نقرأ وصف مشهد دخول الغجر إلى القرية، مع وصف حركتهم وأفعالهم، وأهالي القرية وأفعالهم، والتعاون القائم بينهم «من بعيد، وعلى مقربة من قرية (صبيرات)، بدأ المشهد أشبه بكرنفال شعبي، تتقدمه وتحيط به ضجة صخابة، فيها غناء، وإنشاد، ودق، وزعيق، وقرع، وهمهمات، وتمتمات، ودعوات، ونداءات.. مشهد فيه خليط عجيب من الرجال والنساء والأطفال والحيوانات، الرجال يحملون الدفوف والطبول، وأواني النحاس، والعصي، ويجرون خلفهم أغصان الأشجار اليابسة التي تثير غبارًا خفيفًا.. بدا المنظر.. كأنه طبيعة ممتدة، وزعتها كف إلهية هنا، وعلى نحو فجائي تمامًا، في منبسط الأرض الوسيع بجوار النهر، وبجوار البيوت».
ويصف أيضًا مكونات الطبيعة من الأشجار التي كانت قائمة عند ضفة النهر، (أجمات القصب، والسدر، والبربير، والحلفا، والزل)، إلى الحيوانات

والطيور التي كانت تعيش في المكان. فيأتي الوصف معبرًا عن واقعية السرد والأحداث.

الحلم:

كان انشغال «عبودة» بحب «ماريا»، وخوفه الدائم من عدم الارتباط بها شكل في ذهنه غيومًا سوداء، وغرق في تخيلاته وأحلامه عن مصيرهما: «تخيلت أنها جاءت وحدها.. وقبل أن تأخذ الدرب الموصل إلى بيتنا، دلفت إلى مدخل دغلة الاشجار المواجهة للكنيسة لتتفقد وقوفنا.. انقض عليها قاطع طريق، وأخذها إلى داخل الغابة، وأنها حاولت أن تصرخ، وأن تنادي، لكن قاطع الطريق الضخمة السوداء أغلقت فمها الصغير، وقطعت شفتيها العسليتين! لا بد أن ماريا تبكي الآن وتنادي، وقاطع الطريق الأسود، يشحذ سكاكينه مهددًا إياها أن تصمت، وأن تنفذ أوامره.. فأهب واقفًا.. فأصرخ بها: ماريا يا أمي، قالت: ما بها؟! قلت: الغابة، قاطع الطريق، النار، السكاكين! قالت وهي تضمني إليها: أنمت، وحلمت». لقد مهد هذا الحلم لما سيحدث لاحقًا لماريا حينما تذهب إلى الناصرة لتشتري لوازم العرس، وتغيب ولم تعد.

الواقعية السحرية:

تتجلى الواقعية السحرية في الرسم الواقعي السحري لشخوص وأحداث الرواية، وفي التماهي بين الحقيقة والخيال، وفي ذلك تمايز فني عن السرود التقليدية، وهذا ما يشير إلى درجة الانزياح على مستوى تقنيات السرد. وقد استخدم الكاتب في بناء روايته تقنيتي الأسطورة والعجائبية.

في تقنية الأسطورة نقرأ عن سيرة سيدنا المبارك من كتاب جده الشمندوري، الذي يمشي فوق الماء، وأن لديه قوة خارقة «أنا لم أر سيدنا هنا في طبريا.. وكان يخالط الصيادين الذين أحبوه كثيرًا، وانحنوا له مدهوشين وهم يرونه يمشي فوق سطح الماء، كان ضوءًا أو يكاد، كان غيمًا شفيفًا خفيفًا.. أو يكاد». وهذا السيد الذي كانت بركاته

تتجلى الواقعية السحرية في الرسم الواقعي السحري لشخوص وأحداث الرواية، وفي التماهي بين الحقيقة والخيال، وفي ذلك تمايز فني عن السرود التقليدية، وهذا ما يشير إلى درجة الانزياح على مستوى تقنيات السرد. وقد استخدم الكاتب في بناء روايته تقنيتي الأسطورة والعجائبية.

تشمل غزارة الصيد والشراب وكثرة الخبز وشفاء المرضى، جعلت العديد من أهالي القرية والصيادين يتبعونه. إن لهذه الأسطورة بعدها التاريخي، فالسيد المسيح عمد في مياه بحيرة طبريا، ونشر الدين الذي جعل الناس يتبعونه، وهو الذي مشى فوق الماء لينقذ قاربًا في عمق البحيرة يحمل أتباعه، وقد واجهتهم العواصف، ولهيبته وكرامته سكنت الرياح وتوقفت العواصف. في المقابل كان السيد المسيح مطاردًا من الأعداء وهم اليهود: «فدخل دغلة القصب وغاب فيها، وما إن غاب حتى هبت رياح قوية، فهاج القصب وماج، وعصفت بشطآن البحيرة، ففاض ماؤها وأزبد حتى صار الزبد تلالًا حاجبة، وقد عمي مطاردو سيدنا، وتخلعت أذرعهم وأرجلهم، وبعضهم غرق في البحيرة، وبعضهم فر». وتعبر دلالة السرد عن الواقع الحالي، منذ زمن السيد المسيح الفلسطيني، والفلسطينيون مطاردون من الأعداء اليهود.

في هذا المكان بنيت الكنيسة التي تمثل السيد المسيح، ولكنها لا تؤمن بخرافات الناس بأنها تمنح الإنسان البركات وتشفي المرضى، فالكنيسة غيرت تفكير الناس، فهذا (عبودة) حينما مرض، أشار الناس على أمه أن تذهب به إلى الكنيسة للبركة والشفاء، ولكن حينما شاهده راعي الكنيسة قال: «هذا لا يحتاج إلى كاهن بل إلى طبيب».

ويرفض (الأب طنوس) راعي الكنيسة الطقوس الوثنية التي يرسمها الغجر في مسألة تنصيب كاهن جديد يمنح القرية الخير والبركات. في إجابته على سؤال (هدلة) أم عبودة عن مدى إيمانه بما قاله العجوز الخال، يقول: «إن الإنسان ما زال في حيرة من أمره، على الرغم من وجود الكنيسة! ما زالت قناعات كثيرة يؤمن بها الإنسان وهي وثنية، عرفها واقتنع بها لأنه عاشها في أسرته وبيئته، ولا سبيل لخلاص عبودة من هذه المعطيات الوثنية إلا الكتب». إن الرؤية التي يبثها السارد هنا تؤكد أن الحقيقة لن يجدها الإنسان في الإيمان بالدين الذي حصل على طقوسه بالعادة، بل من خلال الاطلاع والعلم والمعرفة يكتشف الحقيقة، فالكتب هي سبيل الإنسان إلى عالم النور.


بحيرة وقرية طبريا



بناء ميناء حيفا

قد تبدو الرؤية البسيطة للغجر أنهم قوم رحل، يطوفون في البلدان والقرى، ويقدمون طقوسهم. ولكن البنية العميقة تعطينا دلالة أكبر من هذه الرؤية، فالغجر يمثلون فكرًا دينيًّا مخالفًا لفكر الكنيسة، وهو تعبير عن الصراع بين الكنائس.
لذلك يرفض (الأب طنوس) هذا الفكر الذي جاء به الغجر على لسان العجوز الخال قائدهم، ويعتبره وثنية ما زالت أجيال تحافظ عليها وتنشرها، مما يعني أن هذا الفكر ما زال قائمًا، وثمة من يؤمن به. إن كلمة كاهن/ أو الخال تعني في الفكر المسيحي تنصيب راعي للدين المسيحي، وبما أنه توجد كنيسة إذن هو جاء بفكر مخالف للكنيسة القائمة، فكر قائم على الخرافة. ولكن الأب طنوس احترامًا لأخوية الدين لم يدخل في جدل حول هذا الفكر، إنما اعتبر عبودة الذي نصب كاهنًا أو خالًا جديدًا ستغيره الثقافة والمعرفة. وهذا أيضًا كان موقف أم عبودة في رفضها لخرافة الخال الجديد عند ابنها، واستغرابها من كم الناس القادم للتبرك من ابنها الطفل، لذلك انتظرت حتى انتهى عهد الترسيم، وأخذت تدفع الناس للذهاب إلى الكنيسة.
ويأتي تعميد العجوز الخال للطفل وفق طقوس ذات نكهة دينية أسطورية، حيث يتم التعميد مقابل الشمس «لقد خرج العجوز الخال، وبين يديه ابن هدلة، وهو يكشف عن رأسه أمام ضوء الشمس الخافت الحيي، وعن كتفه اليسرى التي وسمت بحبة عنب ذات لون بنفسجي، وقال صائحًا بمن هم حوله: هذا هو خالكم الجديد». إن الأساطير الميثولوجية تنظر للشمس كإله، فقد كانت عبادة الشمس عقيدة دينية لدى الأقدمين، وهذا العجوز الخال يحاول استعادة هذه العبادات الوثنية القديمة. ولكنها أيضًا مرتبطة بتعميد السيد المسيح في مياه طبريا.
لقد جمع السرد الروائي بين الواقع الحقيقي والخيال السحري (الخرافة)، مما يجعل الخيال شيئًا اعتياديًّا ونمطًا طبيعيًّا للحياة التي تعيشها شخصيات الرواية، ويعطي السرد مزيجًا سحريًّا يشد لب القارئ، ويصبح معه الخيال المجنح للكاتب وكأنه جزء من الواقع. كان أهالي القرى في زمن الحياة الشعبية البسيطة يؤمنون بالخرفات وقداسة

الأموات، فهذا العجوز الخال يقول لأهل قرية (التل) بعد أن دفن العجوز (أم فضة) التي نهشها الوحش «هذه المرأة نصف روحي، وهي جالبة لكم المطر ولو بعد حين». إن وجود هذه المرأة في تربة القرية دلالة على البركة والخير، مما دفع بعض أهالي القرى إلى تقديس المكان، واعتباره ولي من أولياء اللّه، وما أكثرهم في القرى الفلسطينية.

الاستدراكات والهوامش:

تبرز في السرد تقنية كتابية جديدة ليست مألوفة في الأدب الروائي العربي الحديث، وهي الاستدراكات والهوامش. في حوار مع الكاتب مؤلف رواية الكراكي حسن حميد يقول: «وجدت في التراث العربي، ومنذ حالات التدوين الأولى، تقنيات فنية كتابية، فيها الكثير من الحيوية والجمالية تلك الواردة على شكل (تذييلات، أو حواشٍ، أو تعقيبات) وشعرت بأنها تفيد موضوعة السرد الأدبي وتمنحه خصوصية متفردة، لذلك لجأت إلى استخدام هذه التقنية بحيث أن الانتقال من المتن الى الهامش لا يضر بفعالية السرد، أو يقطعها، وأظن أنني أول من استخدم هذه التقنيات العربية الأصيلة في النسيج الروائي عربيًّا». نعم هو أول من استخدم هذه التقنية من التراث العربي، وقد جربها في روايتيه (جسر بنات يعقوب)، و(أنين القصب)، وهذه الرواية (الكراكي).
وهذه التقنية المستمدة من التراث العربي قائمة على استكمال السرد، فالاستدراك في اللغة يعني «توهم تَولد من كلام سابق، واللحوق بالشيء وبلوغه، وتلافي ما فرط من قول أو عمل»، وهذا ما يتضح في السرد، بأن ثمة موضوعًا لم يسجله السارد في المتن، وهو مرتبط بالسرد، فيستكمله من خلال عدة استدراكات بالشرح والتفسير حتى يتضح المعنى وتبرز الدلالة. أما الهامش فيعني «كلام خارج عنه أو بمعزل عنه»، أي خارج سياق السرد وبمعزل عنه، فهي رؤية مستقبلية أو رؤية باطنية تفسر بعض الموضوعات التي لم يتضح معناها في المتن، وقد استخدم هذه التقنيات في كل فصول الرواية. نقرأ مثلًا: «حينما كان عبودة يتحدث عن علاقته بالكنيسة وعن الأب طنوس وعن عشقه لماريا، وكان منهمكًا في السرد، ولا يريد أن يقطعه لكي يوضح متى تعرف على ماريا. ولا يمكن أن يكتمل المشهد دون الحديث في هذا الموضوع. لذلك يستدرك الأمر في (استدراك أول) لكي يتحدث عن بدايات تعرفه على ماريا وإعجابه بها. وفي (استدراك ثان) يتحدث عن هلع أمه حين شاهدته بعد عودته من الكنيسة ومقابلة ماريا في حالة غير طبيعية، ولم يرد على سؤالها غير أنه يريد أن ينام. وفي (استدراك ثالث) يتحدث عن محاولات أمه ثنيه عن الذهاب للكنيسة ومقابلة ماريا، إلا أنه لم يعد يملك زمام روحه. وفي (هامش أول) يتحدث عن موقف ورؤية ماريا له. وفي (هامش أخير) يقرر أنه سوف يصارح ماريا حين يلتقيها بأن قلبه يدق لها».
لقد نجح الكاتب في توظيف هذه التقنيات المستحدثة بكل جدارة، مما يجعل القارئ يشعر بجمالية السرد، ودون الشعور بأن ثمة قطع بين السرد واستدراكاته أو هوامشه.

التراث والمحكيات الشعبية الموروثة:

تحفل الرواية بالعديد من ألوان التراث الشعبي الذي عرفته القرية الفلسطينية في تاريخها العميق، بدأ من عادات وتقاليد القرية بالنسبة للمرأة الحامل، وأثناء ولادتها، ومباركتها في الكنيسة، والابتعاد عن الأشياء التي تثير التشاؤم والخوف، مثل: ركوب البغلة المكتوب عليها عدم الإنجاب، لذلك ساق العربة رجلان بدلًا من البغلة. إلى وصف العلاج الشعبي للتداوي، وغسل النساء لثيابهن عند البحيرة، والمشاهد الراقصة التي يقدمها الغجر أثناء دخولهم القرية، وأعمالهم بعد الاستقرار في القرية مثل: تبييض الأواني النحاسية، ورسم الوشم على الخدود والأنوف والأرجل، وتضفير الخرز في أطواق صغيرة، وتطريز على مناديل الرؤوس، وخياطة الأقمشة بطريقة هندسية، وصناعة أساور من الصوف للفتيات والفتيان، وصناعة علكة البطم التي تضعها العجوز في فم الأطفال، وسباقات الخيل عند ضفة النهر. وفي مقابل صناعات الغجر الشعبية، يستعيد أهالي القرية صناعاتهم التي

يقدمونها هدية للغجر، فنجد خزافي القرية يأتون لكي يصنعوا أشكالًا من الخزف والزجاج، وكذلك صناع الفخار، وصناع النسيج، وتأخذ النساء في إشعال تنانير الخبز لصناعة الخبز وفطائر الزيت بالزعتر، والهندباء، والحميضة، والقريشة، والجبنة. وأيضًا من الصناعات التي تمثل تراث القرية الفلسطينية، التي غابت ولم تعد قائمة إلا في الثقافة الشعبية، يشاهد عبودة وهو في طريقه إلى الكنيسة بما يشبه سوق القرية؛ صانعي الحبال، وصانعي الشموع، وبائعي الحلوى، والحدادين، والنجارين، وصانعي الفخار، وصانعي الأحزمة الجلدية، ورجلًا يحمل على ظهره قربة منفوخة مملوءة بمنقوع الخروب، وامرأة تطبخ رؤوس الشوندر المحلى بالسكر، وامرأة عجوز تقشر أعواد القصب وتحزمها للعابرين. ومن العادات التي يشير إليها في القرية أن المرأة تخبز خبزًا في كل وقت من أوقات اليوم، بمعنى أن ثمة خبز للصباح، وخبز للظهيرة، وخبز للمساء.

ومن ألوان التراث الأخرى التي يأتي السرد على ذكرها، الأشياء والأدوات التراثية، مثل: قرب الماء، وقفف القش، والسلال، والصواني، بالإضافة إلى المأكولات الشعبية مثل: فطائر الحميضة، وجبنة القريش، وفطائر الهندباء والزعتر، وفطائر التفاح المدقوق المدهون بالعسل، وأقراص التمر المثلثة، ولقمة الفقراء. لقد أعاد رسم صورة الماضي، كأن القارئ يشاهد لوحة سينمائية تعبر عن مكونات القرية الفلسطينية القديمة، حيث لم تعد هذه المكونات قائمة إلا في الذاكرة الشعبية.

وفي المواسم الشعبية، ونشير هنا إلى موسمين؛ موسم (أيام القصل) الذي يأتي في نهاية موسم حصد القمح، ونرى فيه ملامح الحياة الشعبية التي تصاحب حصيد القمح والطقوس التي تواكبها، مثل أيام التعزيب، وبناء عرائش القصل، وحليب الذرة. تستمر أيام القصل عدة أيام وهي أيام فرحة وبهجة، ومصارحة وتحقيق أحلام الشباب والفتيات، «وفي الليل تتزين الصبايا، فيلبسن أجمل ما لديهن من الثياب والأساور والأطواق والغوازي، ويصبغن أظافرهم بالألوان البهيجة، ويمسحن وجوههن بالمعاجين المعطرة، كما يتزين الشبان بأجمل ما لديهم من ثياب، وقد دهنوا شعورهم بـ(البريق) اللامع، فالليل ساعات للفرح، والغناء، والرقص، والهمهمات، والوشوشات، والتلاقي! ومنذ الليلة الأولى تتحدد رياح الشوق، فالعاشق يحوم حول معشوقته».

وتستمر ليالي القصل ثلاثة أيام، والكل غارق في نشوة الحب والفرح، «طوال ليال ثلاث، وبعد الإعلان عن ماء الذرة الحليبي، الذي غدا «بوظة» -أي خمرة للحب وخمرة للعاشقين- يرتوي الشبان والشابات به، فتتقارب الأرواح، والمشاعر، والنفوس، والأجساد إلى حد التماهي والذوبان! فينطرح الجميع في وهن اسمه وهن الحب». وفي نهاية أيام القصل يأتي الشبان إلى البنات خاطبين وما من أسرة تمنع طلب الخطوبة «لأن ما من أحد يدري ماذا حدث بعد أن جعل ماء الذرة الحليبي الأجساد والأرواح طيورًا طائرة».

أما موسم (يوم القمر) فيأتي حينما يكون القمر بكامل مهابه، هو موسم تخرج فيه النساء العاقرات إلى البحيرة بلباسهن الأبيض، وفي هذا اليوم يختفي كل الرجال من المكان، لأن وجود رجل في المكان يعني لا استجابة لدعائهن، وتأخذ النساء في السباحة في النهر/ البحيرة، وهن في حالة دعاء وبكاء، ثم يوقدن الشموع ويضعنها على ألواح خشبية لكي تعوم على سطح البحيرة (كما مشى السيد المسيح على الماء). هذا الموسم يقابله موسم «أربعاء أيوب» في قرى فلسطين الجنوبية، وهو من المواسم التي يحتفل بها المسلمون والمسيحيون، يسبق عيد الفصح، حيث كانت النساء تخرج في يوم محدد/ الأربعاء من كل عام إلى البحر لكي يغسلن رؤوسهن وأجسادهن من مياه البحر، دلالة على التلقيح والإخصاب.

وتضمن السرد أيضًا محكيات شعبية هي أقرب إلى الخرافة أو الأسطورة التي يستند إليها الأهالي في بناء أفكارهم ورؤاهم الشعبية. حكايات تعبر عن الحياة، وعن حالة الإنسان المستقر على أرضه الباحث عن السعادة والفرح، وقد بنى حكاياته على الحب والموت أو الغياب، فنجد حكاية (عوفة ونجيم) وحكاية (ريا.. طب). في الأولى تستند عقلية الأهالي على تكوين مناسبة موسم أيام القصل،

حيث يتناقل أهالي القرية هذه القصة جيلًا بعد جيل لقصة «عوفة» التي رفضت أن تراقص «نجيم» صاحب الوجه المجدور في أيام القصل، فحلت اللعنة على القرية حين فاض النهر وأغرق بيوت القرية. أما قصة «ريا» فقد استمد منها أهالي القرية اسم المكان أو اسم البحيرة. كانت «ريا» فتاة مريضة، وعجز الطب عن علاجها، فلجأت إلى البحيرة وعاشت بجوارها شهورًا حتى شفيت بالمياه الكبريتية، وحينما كان يسأل عن اسم المكان يقال له اسمه «طب.. ريا» ومنه جاء اسم «طبريا».
ويضاف إلى تلك الحكايات أيضًا حكاية حب (الزهروري وفضة)، وحكاية حب (المبروك يحيى). حكايات تساهم في بناء السرد القائم على جمالية المكان، فإذا رحل الإنسان تبقى القيمة الجمالية متجلية في المكان، وحاضرة في الذاكرة الجمعية، تلك الحكايات لم تندثر، رغم اندثار شخوصها، بل بقيت الذاكرة الجماعية محافظة على تراثها، لكي تواجه به آفة النسيان، أو محاولات التغييب القسري.

بنية المكان وبناء الأحداث:

استلهمت الرواية في تشكيل عالمها الحكائي بعدًا متخيلًا اجتماعيًّا إلا أنه يمتلك امتدادات واقعية، بمعنى أنه يحيل إلى أمكنة لها وجود في الواقع، لذا لم يشعر القارئ بالتباين بين هذا الواقع بشخصياته وأحداثه، وما هو راسخ في ذهنيته عن ملامح هذا الواقع قبل غيابه. كانت قرية (الصبيرات) عالم الروائي المتخيل، تلك القرية التي تجاور بحيرة طبريا، وإذا عدنا إلى التاريخ نجد أن ثمة 25 قرية عربية كانت مجاورة للبحيرة قبل عام 1948. لا تختلف في ملامحها عن هذه القرية المتخيلة، لذا نستطيع تصنيف هذه الرواية في زاوية الرواية الاجتماعية الواقعية، فهي تشخص للقارئ ملامح من نسيج الحياة الفلسطينية بكل صورها الاجتماعية والطبيعية، والعلاقات بين أفرادها، أو علاقتها مع الزائرين للقرية.
وإذا كان الفضاء المكاني للرواية هو قرية الصبيرات، إلا أن ثمة أماكن أخرى جاء ذكرها في سرد الأحداث، كالخالصة (كانت تضم سوقًا مشهورًا يعقد كل ثلاثاء)، والناصرة (التي تضم كنيسة البشارة)، والقدس (بتجلياتها الروحية والمكانية والحضارية)، وبحيرة لوط (البحر الميت)، وقرية تل، وجميعها ساهمت في استكمال مشهد الأحداث.
يعيش في هذه القرية عالم يموج بالحركة والحياة، فهي قرية قديمة تستمد تاريخها من تاريخ طبريا، أو بحيرة طبريا، (لا أحد يدري متى بنيت هذه البلدة). هذا المكان الذي يغوص في عمق التاريخ، لذا تحاول الرواية البحث في هذه الجذور التاريخية بحثًا عن اسم المكان، من الجذر الخرافي الشعبي (قصة ريا.. طب) إلى التاريخ في زمن الإمبراطور (طبريانوس) الروماني، الذي أعطى اسمه للبحيرة بعد أن أمر ببناء البلدة، وبنى قصره ودار حكمه في المكان، وبنى أسواقها وأسوارها. إلى الكتب الدينية ما ذكره «الأب طنوس» في كتابه المقدس عن أن اسم البلدة يعود للفتاة (تبرا)، ويحمل بعدًا أسطوريًّا عن رمي الفتيات في البحيرة، وهي طقوس قديمة عرفتها العديد من الشعوب التي كانت تجاور الأنهار، كعروس النيل في الميثولوجيا الفرعونية، فإغراق الفتاة يهب الخصب والخير للسكان الذين يعيشون قرب النهر.
تأخذ أحداث السرد بعدًا تاريخيًّا واقعيًّا للمكان المتخيل، من خلال شخصية «عبد اللّه أو عبودة»، الذي يفتتح السرد على مخزون الذكريات التي وجدها في صندوق جده، ومن خلالها يعيد تشكيل ملامح المكان. نتعرف على عبودة «أمي، وفي غياب أبي، سمتني عبد اللّه، ونادتني، كغيرها، عبودة! وقد كان اسمًا مؤقتًا لحين عودة أبي، لكن أبي لم يعد، لهذا بقي اسمي عبودة». جاء عبودة إلى الحياة بعد أن غادر والده (عزيز) القرية إلى ميناء حيفا للعمل فيها، وقد تربى في الكنيسة الوحيدة في القرية برعاية «الأب طنوس»، وأمه «هدلة»، و«ماريا»، هؤلاء هم الذين صقلوا شخصيته. منذ ميلاده كان مصابًا بالمرض والاصفرار وضعف عام في بنيته الجسمية، ويعرض على طبيب الكنيسة الذي يصف له دواءً شعبيًّا. اعتقد «عبودة» منذ طفولته أن «الأب طنوس» هو والده لكثرة تردده عليهم في البيت، وهو الذي علمه القراءة والكتابة

وفن الرسم والموسيقى والنفخ في أعواد القصب، وهداه إلى قراءة التاريخ، تاريخ الإنسان والأديان، وهو الذي علمه أن أغنى ثروة في العالم هي الإنسان.
وفي الكنيسة يتعرف على «ماريا» التي تكبره بسنوات، وبتوجيهات من «الأب طنوس» تأخذه أيضًا إلى عالم قراءة الكتب والرسم والموسيقى والنحت، فهي كانت في نظره تشبه الأب طنوس، «إنها تشبهه، فتتحرك مثلما يتحرك، وتتكلم مثلما يتكلم، ومجنونة بالكتب والفنون مثله أيضًا». وقد عرف لاحقًا من خلال أمه أنها ابنة الأب طنوس، أنجبتها أمها قبل اختفائها بعد أن خطفتها عصابات الجبل.
إن علاقته بماريا تحتل مساحة كبيرة من سرد الأحداث، فقد كانت ذات تأثير كبير في شخصيته، بعد أن أحبها وتعلق بها «يا ماريا، كم تعلقت بها، كم أحببتها، كم عشقتها، روحي تركض إليها وتناديها كلما جال اسمها في لهاثي». لم يكن الفارق العمري بينهما عائقًا أمام الاتفاق بين الأب طنوس والأم على زواجهما، وتذهب ماريا إلى الخالصة لشراء ملابس ولوازم العرس لوحدها، وتتأخر عن الحضور مدة طويلة، وحين السؤال عنها قالوا للأب طنوس إن الأخوات ذهبن بها إلى الشام فهناك الثياب أجمل، عاش عبودة حالة قلق في غيابها، فاقترح على الأب طنوس الخروج للبحث عنها فقد تكون ذهبت إلى الناصرة أو القدس، فيخرج ثلاثتهم عبودة والأب طنوس وهارون خادم الكنيسة للبحث عنها، إلا أنهم لم يجدوها فقد اختفت، ويعودون جميعًا وقد تغيرت أحوالهم، وفي رحلة غيابهم التي طالت بسبب إغلاق الجنود للطرق، غادرت الأم «هدلة» القرية للبحث عن الأب «عزيز» فسافرت إلى الميناء في حيفا. أصيب الأب طنوس بحالة اكتئاب بعد فقدان ابنته، ورفض الطعام والشراب، واعتصم بالكنيسة حتى توفي. أما عبودة فلم يستطع العيش بعد غياب أمه وماريا والأب طنوس، فيسافر إلى حيفا للبحث عن أمه وأبيه.
وإذا كانت مركزية الأحداث تتمثل في شخصية عبودة، إلا أن ثمة أحداثًا أخرى تسير بالتوازي مع شخصية عبودة وحبه لماريا، ولم تكن هذه الأحداث منفصلة عنه، بل هو جزء رئيسي في سيرها.
يستقبل أهالي قرية الصبيرات حشدًا من الغجر وهم متعودون على استقبالهم في كل عام ويعتبرون يوم دخولهم «يوم المباركة».
إن الحديث عن الغجر وحياتهم وسلوكهم وممارساتهم من الموضوعات التي لم تتطرق إليها الرواية الفلسطينية، لذا تعد رواية «الكراكي» من أولى الروايات التي تتحدث عن عالم الغجر. فهؤلاء هم جزء من التكوين السكاني في فلسطين، ويجهل الكثير من الأجيال الجديدة عن حياتهم ووجودهم في فلسطين. كانوا يأتون من بلاد الجولان ومن بلاد أخرى إلى قرى ومدن فلسطين منذ القرن الخامس عشر الميلادي، وكانوا يجوبون المدن والقرى، وبعضهم استقر في المدن الرئيسية كالقدس ونابلس وطبريا، وبعد نكبة عام 1948 ارتحلوا كلاجئين إلى الأردن وقطاع غزة.
إن الاستقبال الحافل من أهالي الصبيرات لحشد الغجر يخالف النظرة السلبية لهم، حيث التصقت بهم رؤية سلبية بأنهم أهل رقص وطرب ونساؤهم لعب، مما جعل الناس تنفر منهم، ولكن موقف العجوز الخال من غياب «فضة» ينفي النظرة إلى نسائهم، فقد قرر حرق القرية إذا لم تظهر «فضة». كان أهالي الصبيرات يستبشرون بهم ويرون فيهم أهل خير وبركة ونزول للمطر، وهم أصحاب كرامات وقداسة. ينزل حشد الغجر ضيوفًا على القرية بكل ترحاب، ويشرعون في بناء خيمة كبيرة لهم لكي تأويهم في ساحة القرية.
كان أهالي قرية الصبيرات يتمنون أن يكون الخال (الكاهن) من بينهم هذا العام، وهذا تقليد يقوم به كبير الغجر الذي يطلق عليه الخال أو الكاهن، وهو عجوز كبير في السن، وكان يطوف القرى بحثًا عن مولود يكون كاهنًا من بعده، له كرامات «يدعو السماء فينزل المطر، ويمسح على الأجساد فتشفى من أمراضها، ويقرأ على البطون فتمتلئ، ويمر بالسهول فتصير حقولًا، ويصرخ في الآبار فترتفع المياه حتى الحواف، ويمشي في البراري فتستأنس به الوحوش والطيور، ويعيش بين الناس فيحل السلام والتآخي، ويمشي بين القرى فتمتد الدروب وتتواصل، ويرفع يده إلى الأعلى فيعم الخير

الجميع». تلك الرؤية تتماثل مع الرؤية الأسطورية للسيد المسيح، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه أن الغجر يمثلون طائفة دينية تخالف توجهات الكنيسة.
هذا الخال الجديد يحمل علامة مميزة، كان العجوز يبحث عنها بين المواليد الجدد، وقد شاهد كل مواليد القرية ولم يجد بينهم العلامة، وكان مصرًا أن هناك مولودًا جديدًا لم يشاهده وأن أمه أخفته، في ذلك الوقت كان «عبودة» مريضًا فلم تخرج به أمه ليشاهده الخال، ولكن أمام إصرار العجوز أن الخال الجديد من قرية الصبيرات، كان لا بد من البحث عنه، وإلا تفقد القرية بركتها ويحل بها الخراب، فما كان من وجيه القرية «الشعباني» إلا دعوته لإحراق القرية حتى يظهر المولود الجديد، وحين اشتعلت النيران اندفعت امرأة من بين الجموع صارخة نحو بيتها، وأخرجت لفافة زرقاء فيها المولود، ومشت «هدلة» نحو خيمة العجوز وحدها، ولم تهدأ النفوس إلا حين أعلن العجوز أن ابن هدلة/ عبودة هو الخال الجديد، وأن «هبات الرزق، والسعد، والهناء، والفرح، والرضا، والمطر، كلها مشدودة إليه».
وكان اختيار «عبودة» كاهنًا جديدًا، تطورًا جديدًا في حياة أمه التي لم تحتمل بعد أن أصبح بيتها يعج بأصحاب الحاجات والمؤمنين بالكاهن الصغير، مما أدى إلى مرضه. وبعد سبع سنوات، أشاعت أم عبودة بانتهاء مدة التكليف الممنوحة لابنها، وأشارت عليهم بالذهاب إلى الكنيسة، لكي يرتفع العبء عنها، ويستعيد ابنها صحته. لقد كانت أم عبودة غير مؤمنة بخرافة الكاهن الصغير، منذ قصة صاحب البقرات التي تختفي كل ليلة واحدة منهن، حيث يسرقها اللصوص، ويأتي لعبودة كي يكشف له لماذا تختفي البقرات؟ لذلك كانت تضحك وتسخر من عقول الناس. وهنا تبرز دلالة التعارض بين الخرافة والإيمان بالكنيسة، لهذا كانت «هدلة» تشير على الناس أن يذهبوا إلى الكنيسة فهي القادرة على شفائهم وتلبية حاجاتهم، وبهذا تجسد التحول في المجتمع من الإيمان بالخرافة إلى الإيمان بالدين الذي تمثله الكنيسة.
تزخر الرواية بالأحداث والوقائع والدلالات الكثيرة التي تؤكد على جمالية المكان، وواقعية الأحداث، وتعمق الرؤية في حقوق الفلسطينيين في هذا المكان، وتبرز جذورهم التاريخية والتراثية كشواهد على انتمائهم للمكان، قبل حضور كل الغزاة إليه، من عصابة الجبل التي تسرق الماشية وتخطف النساء، إلى الجنود ذوي البشرة الشقراء والعيون الزرقاء. فالمسيح عمد في مياه طبريا، والمسلمون اتخذوا من طبريا مقرًّا للحكم، والناصرة كانت بشارة المسيح وموطن الثوار، والقدس طريق المسيح، وصعود النبي محمد (صلعم)، وكل زاوية فيها تشهد على عنفوانها وحضارتها وجذورها العربية، وأنها مهد الأمن والسلام. إن توثيق المكان بكل ملامحه وتفاصيله التراثية والحضارية يؤكد على نقض الرواية الصهيونية الزائفة القائمة على انتفاء الوجود الفلسطيني صاحب الأرض في أحقيته بالمكان.

بنية الزمان والمفارقة الزمنية:

إن التقاطع الزمني في ترتيب الأحداث، أثر على تكوين بنية زمنية واضحة لسير الأحداث، ولكن ثمة اشارات تعبر عن دلالات زمنية، نقرأ ما جاء في السرد: «أربعون جدًّا وأزيد تهيبوا من فتح الصندوق». هؤلاء الأربعون الذين عاش في كنفهم الصندوق، يمثلون بعدًا زمنيًّا، من حيث التواتر الزمني على قدم وجود الصندوق، فلو تصورنا أن كل جدٍ من هؤلاء قد عاش 75 سنة ستكون لدينا فترة زمنية تتجاوز 3000 سنة، وهي تقريبًا فترة الوجود الكنعاني– الفلسطيني على أرض فلسطين، وهذا يعني أن القرية التي يتحدث عنها جده الشمنهوري عمرها من عمر التاريخ الفلسطيني– الكنعاني.
إن كتب التاريخ تؤكد أن مدينة طبريا هي إحدى أقدم المناطق المسكونة في فلسطين، حيث وجد فيها علماء الآثار جمجمة لامرأة تعود إلى 3000 سنة قبل الميلاد، ووجدت آثار لـ(12) مدينة بنيت على ضفاف بحيرة طبريا وعلى مقربة منها.
ويأتي الأحفاد بعد كل هذه السنوات لكي ينبشوا أسرار المكان اعتمادًا على تاريخ أجدادهم وحكاياتهم: «فرحي الأكبر كان بهذا الكتاب

الذي يتحدث عن الحياة التي عاشها جدي الياس الشمندوري»، تلك الحياة التي عاشها «في محيط بحيرة طبريا، قرب أجران المياه الكبريتية الساخنة»، ورغم العثور على الكتاب إلا أنه كان معطوبًا وقد حاول أن يرممه إلا أنه فشل، لذلك حاول أن يكمل بعض الأحداث التي عرفها عن طريق المناقلة في الروايات. وهذا يعني ميلاد جديد للمكان، بناء على رؤية الأحفاد الذين أخذوا حكايات أجدادهم، واستكملوا بناء الحكاية من أفواه الآخرين، مما يعني أن المكان أعيد بناؤه وفق رؤيتين: رؤية قديمة (الأجداد)، ورؤية جديدة (الأحفاد)، وللأجيال الجديدة مسارب ودروب أخرى متباينة مع رؤية الأجداد، وإن حافظت على تراثهم.

ويعود ليؤكد على هذا البعد الزماني وميلاد المكان من جديد، حينما يتحدث عن طبريا، وقصة (ريا.. طب)، تلك الفتاة التي شفيت على مراحل، كل مرحلة كانت مدتها أربعين يومًا، ودلالة الأربعين هنا هي إعادة تكون الإنسان في رحم الأم إلى أن يكتمل بعد تسعة أشهر، أي أن الحياة في هذا المكان أعيد بناؤها من جديد من حيث تاريخ وجوده، سواء وفق أسطورة (ريا)، أو أسطورة الفتاة (تبرا) في الكتاب المقدس، أو وفق التاريخ الروماني (الإمبراطور طبريانوس)، جميعها تؤكد على وجود المكان، وأنه كان عامرًا بحياة الصخب والضجيج، ولكن هذا المكان ماتت حياته، وتغيرت معالمه حين غاب أهله.

«حال الثلج الكثيف بين الناس والخروج من البلدة».

يأتي ذكر الثلج في حكاية البحث عن «المبروك يحيى» حين غاب عن القرية. ولكن الثلج يحمل بعدًا زمنيًّا على سير الأحداث. غمر الثلج فلسطين بشكل كثيف مرتين الأولى سنة 1901، والثانية سنة 1920. من خلال سياق سرد الأحداث، نؤكد أن المقصود هو سنة 1920، ففي هذا العام كانت فلسطين قد خضعت للاحتلال البريطاني الذي سيطر على البلاد، ومنع السكان من الخروج، وأغلق الطرق بين البلدات والمدن «بدأ الثلج كأنه التلال الجديدة التي أغلقت الدروب، وسدت المنافذ، وغمرت الأشجار وباتت سياجًا للبلدة».

«ابنة صاحب السيارة الوحيدة في القرية».

في هذا العبارة ودلالتها «السيارة الوحيدة»، نجد بعدًا زمنيًّا آخر، وتأتي أيضًا في سياق الحديث عن «المبروك يحيى». يذكر التاريخ أن أول سيارة دخلت مدينة القدس كانت في سنة 1912، واستغرق الأمر وقتًا أطول من ذلك لدخول السيارات إلى القرى والأماكن النائية، ولكن في زمن الاحتلال البريطاني زاد عدد تملك الفلسطينيين للسيارات، وهذا يعني تغير أحوال الناس وحياتهم الاجتماعية.

وثمة بعد زمني آخر، الميناء التي ذهب إليها والد عبودة (عزيز) للعمل بها في حيفا، «ذهب إلى الميناء ليعمل هناك، منذ وقت بعيد، حين جفت البحيرة وصارت أطرافها حقولًا من الملح، وحين غار النهر وصار مخاضات ضحلة وأقل». هذا الميناء أنشئ في سنة 1922، وافتتح رسميًا في سنة 1933. بدأت الناس تذهب إلى الميناء من جميع القرى والمدن بعد أن ضاقت عليهم الحياة وسبل العيش



في ظل الاحتلال البريطاني.
إن الزمن في رواية «الكراكي» زمن ممتد متغير، ولكنه يعبر عن تاريخ المكان والأحداث التي تفاعلت فيه على مر السنوات، فالزمن يمتد من تاريخ السيد المسيح إلى زمن الاحتلال البريطاني، إلى زمن الترحيل القسري والغياب عن المكان سنة 1948. لا تخضع الأحداث إلى الترتيب الزمني المتواتر، فثمة مفارقة زمنية بين زمن السرد، وزمن سرد أحداث الحكاية نفسها، وذلك من خلال تقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه. مما يعني أنه ليس ثمة تسلسل للأحداث بالصورة التقليدية المتعارف عليها بأن ثمة بدايات ونهايات وعقدة سوف نصل إلى حل لها، فالحبكة الروائية ترتبت على تصادم الأهواء والمشاعر بين الشخصيات، أو على أحداث خارجة عن ارادتها.

طائر الكراكي

شخصيات سرد الأحداث:

تضمنت الرواية العديد من الشخصيات، ولكن لا أحد من هذه الشخصيات يمثل البطولة المطلقة في السرد أو سير الأحداث، إنما كل الشخصيات هي بطلة في المكان، ومما يؤكد ذلك أن كل الشخصيات تعيش في مكان واحد، دون أن يكون ثمة لقاء بينها، فلم يكن ثمة لقاء بين عبودة والزهروري، أو بين الزهروري والأب طنوس، فكل شخصية تعيش عالمها في المكان، وتتحرك في إطاره، ومن خلال حركتها نتعرف على المكان. فالمكان هو البطل الرئيسي الذي تدور فيه ومن خلاله الأحداث. هنا يصبح المكان بمثابة المجتمع بالنسبة للشخصية من خلال التفاعل الذي يحدث معه ومع أفراده، حيث يتحدد طبيعة سلوكها وصفاتها، ويدفعها للتعبير عما يجول بداخلها من مشاعر.
ورغم ذلك ثمة تميز بين الشخصيات بما تستأثره من اهتمام الراوي/ الكاتب، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، ويمنحها حضورًا طاغيًا، وهذا ما أطلقنا عليه بالشخصيات المحورية والتي مثلها: (الأب طنوس، وأم عبودة/ هدلة، وماريا، والعجوز الخال). وهذه الشخصيات المحورية تمارس حضورًا أساسيًّا في سرد الأحداث، ولكنها لا تتحدث عن نفسها، إنما حديثها ووصفها كان من خلال عيني «عبودة».
وثمة شخصيات ثانوية يتباين مدى الاهتمام بها، ويقدمها لكي تبرز جانبًا من التجربة الإنسانية الروائية، وتقوم بدور تكميلي في السرد، مثلًا شخصية (أم فضة) لا تحظى باهتمام الراوي في تشكيل بنائها السردي، ويقدمها لكي تبرز جانبًا من التجربة الإنسانية الروائية وهي التعرف على شخصية «فضة»، وعلى بعض عادات الغجر، ومثلها شخصية (عباس) والد «قدورة» الذي يقدمه في السرد لكي يشرح للزهروري عن حياة الغجر بحكم تجربته معهم. وكذلك شخصية (فضة) لم يكن لها دور إلا أنها فتاة غجرية وقع في حبها «الزهروري»، ثم اختفت حين رحلت مع جماعتها الغجر، ونجد أيضًا شخصية (الشعباني) الذي يطلق عليه وجيه القرية، الذي يقف أمام الناس

مدافعًا عن كرامة القرية التي صارت في الوحل، بسبب اختفاء «فضة»، وعدم ظهور المولود الجديد، ودعاهم للبحث عن «فضة»، وأن يقوم «الخال العجوز» بالاطلاع مرة أخرى على مواليد القرية.
في حين نجد شخصية (الزهروري) شخصية مركبة، تتحكم في أفعالها وسلوكها دوافع نفسية متناقضة، ومتصارعة في داخلها، ورغم هذا التناقض إلا أن لديها طموحًا وإرادة وعزمًا وتضحية من أجل الوصول إلى أهدافها، ولكن الحالة السوداوية التي مر بها بفعل التناقضات تؤدي إلى سقوطه في الجنون. لقد عشق «فضة» الغجرية إلى حد الجنون، وخرج للبحث عنها حين رحلت بين القرى والبلدات ولم يجدها، ورغم ما سمعه من «عباس» والد صديقه «قدورة» عن حياة الغجر، وألاعيب نسائهم، إلا أنه قرر أن يكون فارسًا ويخرج مرة أخرى للبحث عن «فضة»، إلا أن «فضة» غابت ولم يجدها، فأصيب بالجنون، وبدأ يتخيلها «وسط الليل البهيم نجمة تومئ له، وتقول تعال لي».
أما شخصية (المبروك يحيى) فهي شخصية متغيرة، تتغير حسب تطور الأحداث وتطورها، ولا تبقى على صورة ثابتة. فهذا «المبروك يحيى» لم يكن مبروكًا، بل كان شخصية عادية يمارس البيع بين القرى، حتى وقع في حب إحدى الفتيات، ولكن أهلها رفضوا تزويجه إياها، وزوجوها ابن عمها، فما كان من يحيى إلا الذهاب واقتحام العرس لفكاكها، فضربه شبان البلدة على رأسه، ومن يومها فقد النطق واختل سلوكه، وما عاد «المبروك يحيى» الذي يعرفونه. وغاب «المبروك يحيى» مقتولًا في زمن الثلج إذ أكلته الضباع.
وباقي الشخصيات التي جاء ذكرها كانت مساعدة لشخصيات أخرى، فهذا (هارون) خادم الكنيسة ومساعد «للأب طنوس»، وقد أرسله للسؤال عن ماريا في الخالصة، و(زيدان زغندرة) يساعد عبودة في الدكان، و(قدورة) صديق «الزهروري» ومرافقه في البحث عن فضة، و(سلامة) صاحب العربة.

رؤية العالم:

رؤية العالم ما هي إلا تمثيل للنشاط الجمعي، ولكن بوعي فردي، إنها الفرز المعمق والدقيق للتفاصيل التي يزخر بها الواقع، إن كان على صعيد وعي الأفراد ونشاط الجماعة، ولعل السؤال الأكثر حضورًا يبقى كامنًا في الطريقة التي يمكن التوفيق فيها بين الرؤية الفردية والرؤية الجماعية للعالم.
تتكون تلك الرؤية من الكاتب في عمله الروائي التي يشكلها من خلال تأثره بالمجتمع الذي يتحدث عنه، وبما أن هذا المجتمع يتكون من أفراد عديدين، فتصبح تلك الرؤية رؤية جماعية، لأنها مرتبطة بهؤلاء الأفراد، الذين يصبح الكاتب جزءًا منهم ويعبر عن رؤيتهم.
في خضم التطورات الحديثة للرواية، وفي سياق الرؤى المتعددة للهدف من كتابتها، لم تعد الرواية وسيلة ترفيهية أو جمالية، إنما باتت أداة من أدوات المعرفة، وتخوض غمار الصراع القائم في المجتمع وتعبر عنه، وترسم رؤيتها الخاصة وفق الدلالات الفكرية والأيديولوجية التي يتبناها الكاتب/ المؤلف.
تنتهي رواية الكراكي بالتعبير عن وحدانية «عبودة» في المكان: «الآن، قل لي يا إلهي، ماذا أفعل؟! وقد غدوت وحيدًا، وحيدًا، تمامًا.. والجنود الشقر على الجسور، وفي مفارق الطرق، وفي القرى.. والمدن؟!». وهؤلاء منعوا الناس من التحرك والانتقال أو الدخول إلى البلاد أو الخروج منها دون أوراق أو تصاريح. لقد احتلت البلاد وأغلقت على أهلها، وما يدل على ذلك في السرد أن الكل أصبح في غياب، والغياب يعني الموت، أو الرحيل من المكان، و»عبودة» الذي بقي وحيدًا في المكان دون سند بعد أن غاب عنه الكل: الأم، ماريا، الأب طنوس، وقبلهم الأب، وهذا دلالة على بقاء الفلسطيني وحيدًا بعد ترحيل الأهل والأحباب قسريًا من المكان. لذلك نجد «عبودة» في حيفا يطلب من رفيقه أن يصعد به إلى الصخور، وحين يسأله لكي تموت، يقول له «عبودة»: «لا لكي أملح جسدي لعلي أتجدد، كيما أقوى على العودة إلى البيت». هي العودة إلى الوطن/ المكان/ البيت، ولكن بمفاتيح أو رؤى جديدة، تلك العودة التي لم يتخل عنها الفلسطيني مهما طال الزمن.
وهنا تأتي الرؤية/ البشارة أن الغياب لن يطول، وليس للغرباء مكان في هذه البلاد، هذا ما قاله السيد المسيح: «إنها بلاد ستعرف مطاردات

كثيرة، مثل المطاردات التي يتعرض لها، ولكنها ستظل مطاردات فحسب، وإن غمرها الزمن بالأيام والسنين، وإن جاءت بالكواره، والأذيات، والحرمان، والقهر، وأن هذه البلاد ستظل لأهلها، وإن أدلهم ليلها! ولن يكون وجود الغرباء فيها حضورًا، مهما امتد، سوى لحظة تشبه رمشة الهدب».

هذه البشارة التي نقلها أحد أتباع المسيح عنه، نلاحظ فيها (مطاردات كثيرة.. مثل المطاردات التي يتعرض لها)، مما يعني أن هذه البلاد تطارد من اليهود، فهم الذين كانوا يطاردونه حتى قتلوه. ورغم كل ما يحدث لها من كوارث ستتبقى لأهلها، وما وجود الغرباء فيها إلا رمشة عين.

وهنا يأتي السؤال: كيف سنعيد البهاء لجمالية المكان، ولا يبقى للغرباء فيها مكان؟ تبرز الرؤية التي يسعى الكاتب إلى بثها بين ثنايا السرد، وتأتي من خلال «الأب طنوس»، للأجيال الجديدة «عبودة»، وهي الرؤية القائمة على المعرفة والمحبة «يا لهذا الأب الراعي، هو من علمني القراءة والكتابة، وهو من أسرني داخل دائرة الرضا الإلهي، وهو من منحني البركة، وهو من أخذ بيدي لأتعلم فن الرسم والنحت، وهو من جعل عيني عيني بومة دائرتين لا تشبعان من المعرفة، ولا تتوانيان عن رؤية النور والسعي إليه، وهو الذي أخذ بأصابعي إلى أعواد القصب لأنفخ فيها أجمل الألحان وأروعها، هو من هداني لأقرأ التاريخ، تاريخ الإنسان، وتاريخ الأديان، وهو الذي علمني أن أغنى ثروة في العالم هي الإنسان، وأن أجمل سعي هو سعي المحبة. كم كان يكرر كلمة المحبة في اليوم الواحد، في البرهة الواحدة، وفي الجلسة الواحدة، وفي اللحظة الواحدة، وكم كان يحدثني عن المحبة لكي أكون لصيقًا بها، وأن تكون لصيقة بي». إن المعرفة تفتح مدارك الإنسان على فهم جديد للحياة، والمحبة تزرع في نفس الإنسان القيمة الإنسانية للعلاقة بين البشر، فإذا أردنا الانتصار علينا أن نكون متحابين في الدين والإنسانية، وأن نعمق هذه المحبة بالفكر والمعرفة.

هذا ما علمه وما حاول أن يرسخه «الأب طنوس» الذي يمثل الكنيسة والسيد المسيح (حيث يوصف بتعبير سيدنا) في ذهنية «عبودة» وابنته «ماريا» بما يمثلانه من جيل جديد، بالكتب والمعرفة تفتحت ذهن عبودة على عوالم شتى، وتعلم أشياء كثيرة، واستطاع تفسير معاني عديدة يقول: «لا أذكر نفسي إلا وكنت بين الكتب، والأوراق، والأقلام. هنا في البيت، وعيت الحياة والكتب أمامي وحولي، وبين يدي. كانت هي ألعابي وسلوتي ومسراتي، وهناك في الكنيسة حيث أخذني إليه الأب طنوس كانت الكتب أمامي وحولي وبين يدي. كانت العين التي أرى فيها الدنيا والناس، ولأرى ما جالت به الأزمنة، والأمكنة، وكيف تثير الأحلام رياحًا أو عربات أو دروبًا تحمل أهلها إلى عالم المرتجى والنوال.. وتعلمت منها الكثير أيضًا، وقد راحت روحي تطوف بي في مغامرات جديدة مع كل كتاب جديد، الكتب هي من جعلتني أسأل عن معاني الحياة، والموت، والخلود، وقيم النبالة والخساسة، وهي التي جعلتني انتشي وأزهو بالجمال والحق والخير، وأذوب وأنا أرى صور الظلمات حاضرة هنا وهناك».

إن الرؤية التي سعى الكاتب إلى ترسيخها هي رؤية الكتب والمعرفة بأنها الطريق الصحيح لمعرفة الحياة، فالكتب هي التي ستأخذ الإنسان إلى عالم النور، وتجعله يستغني عن التجربة بالإقناع والدليل. وهي التي ستجعل للغرباء لا مكان لهم على هذه البلاد، وتحقيق عودتهم، (تحمل أهلها إلى عالم المرتجى والنوال).

إن القيمة الجمالية التي تحققها رواية الكراكي لدي القارئ نابعة من جمالية اللغة وآليات التعبير السردي، ومن جماليات وصف المكان، وما يحمله من ملامح تراثية وحكايات شعبية ما زالت راسخة في الذاكرة الشعبية، يشعر القارئ أنه يعيش عالم قرية الصبيرات وبحيرة طبريا في زمنها الجميل يوم أن كانت عامرة بالسكان، وقبل أن تتحول إلى عالم الغياب، ولكن الأمل ما زال قائمًا بعودة المكان وأهله حين نمتلك المعرفة، ونرسخ المحبة بيننا كأصحاب لهذا المكان، عندها يكون لدينا القدرة على محاججة الرواية الزائفة للعدو الصهيوني، ونكشف بالدليل والإقناع أننا أصحاب هذا المكان ○

د.حنان الشرنوبي



شعر الكنائس والأديرة المصرية.. الغزل بالمذكر والشذوذ والغلمان

يحتوي ديوان ابن نباتة على مقطوعات كثيرة في الغزل بالغلمان، بعضها من المثالث ومعظمها من المثاني، وهي تدلنا على أنّ الشاعر كان مفتونًا بالمجون كلَّ الافتتان، وكان لا يتحرج عن ذكر الأعضاء الجنسية تصريحًا وتلويحًا، وذكر ما يتعلق بها، ويعرضها لنا في صورة عارية من الأدب المكشوف، تدعو إلى الإثم وترغب في الفسق، ولعلّه يسجل بكلّ أمانة صورة المجتمع ويعرضها أمام معاصريه، فنجد أنّ انتشار التهتك بين المجتمع المصري آنذاك لم يكن إلا من قبيل توافر الثروة بيد أهل الحكم.

عرف شعرنا العربي ظاهرة حبُّ الغلمان والتغزل بالمذكر في العصر العباسي على أيدي أبي نواس ومن جاراه من شعراء الخمر والمجون الذين استجابوا للانفتاح الحضاري الذي حدث في المجتمع، فأولعوا بالغلمان وتغزلوا بهم، «وقد عملت الحروب وما نتج عنها من سبي على كثرة الرقيق من الغلمان وصار المجتمع غاصًّا بهم، وأسندت إليهم أعمال كثيرة واشتغلوا بالحرف المختلفة»[1]، وكان هؤلاء الغلمان على قدر كبير من الملاحة والخلاعة مما لفت إليهم أنظار الشعراء فراحوا يتغنون بجنسهم، ووصفوا ما دار بينهم وبين الغلمان من مجون وفُحش، فتفشت ظاهرة الغزل بالغلمان، وكان هذا الفن حكرًا على شعراء المجون في العصر العباسي، أما في العصور اللاحقة فنظم فيه كلّ الشعراء، وتقبل المجتمع نظمهم، بل لقد أقبل أئمة الدين والفقهاء في العصور المتأخرة كالعصر المملوكي –على سبيل المثال– أقبلوا على النظم فيه ولم يجدوا حرجًا في ذلك، كابن دقيق العيد وابن حجر العسقلاني وغيرهما.

كان الغزل عند المصريين غرضًا أساسيًّا ساعد عليه رقة الطباع وحبّهم للهو ووصف مجالس الخمر ووصف الطبيعة، فالحبيبان يتناجيان على بساط الخضرة أو أمام بركة وتوافر ذلك في الأديرة. ويتضح لي أن هذا الاتجاه الرومانسي الذي توصلوا إليه في العصر الحديث والذي قيل إن الأدب العربي أخذه عن الغرب.. أن لنا جذورًا فيه. وفي العصر الإخشيدي كثرت الدعوة إلى التهكم بالدين والأخلاق والدعوة إلى المجون، ممَّا يدل على أن حياة اللهو كان لها أثر كبير في شعراء ذلك العصر؛ فمثلًا نجد الشاعر سعيد بن مفاخر المعروف بقاضي البقر، وكان شاعر الإخشيد وابنه، يقول:

«حيّ على الكأس في الصباح
مطرحًا نصح كل لاح.. وانتهب العيش ما تأتي
فأنت منه على جناح.. وأجرني من عقول قوم
عموا عن الشرب والملاح
يا رب دعني بلا صلاح
يا رب ذرني بلا فلاح

يدي مدى الدهر فوق ردف
وراحتي تحت كأس راح»[2]
فالشاعر هنا يتهكم على الدين، ويدعو اللّه أن يديم عليه ذلك التهاون.
وكثر الغزل بالمذكر بين الشعراء المصريين وذلك نتيجة لعدة أسباب أهمها:
1- الانحلال الذي يصاحب نمو بعض الحضارات، أو بالأحري في نهاية نموها وبداية سقوطها.
2- اختلاط الأجناس البشرية والثقافات.
3- انتشار مجالس الشرب وما كان فيها من غلمان وسقاة على جانب موفور من الجمال والخلاعة.
ومهما يكن من أمر، فقد تفشت هذه الظاهرة، وأخذت في الانتشار، وكانت هناك عوامل تغذيها وتمدها بالحياة، يقول د.محمد زغلول سلام في معرض حديثه عن الغزل بالمذكر في العصر الأيوبي «وربَّما كان سبب انتشار هذا اللون من القول يرجع إلى سبي الحروب من غلمان الفرنج، وما كان يجلبه تجار الرقيق من أطفال الأتراك من أصقاع آسيا، وأصبح هؤلاء بملاحتهم موضع القربي من الناس، حتى الأمراء والسلاطين، بل الفقهاء والعلماء لم يزعهم الدين والتقية عن أن يصطحبوا الغلمان الصِباح الوجوه في مجالسهم»[3].
ومصادر وروافد هذه الظاهرة إمَّا أسواق النخاسة التي تقذف كلَّ يوم بالعديد من الأجناس المختلفة، أو سبي الحروب، فهناك «الطوائف الوافدة مثل الأويراتية، تلك الطائفة التترية التي وفدت إلى مصر في عهد كتبغا، فأسكنها الحسينية، وعرف غلمانها بالجمال حتى كان يقال البدر فلان، والبدر فلان، وقد بهر هذا الجمال بعض رجال المتصوفة هو تقي الدين السروجي ففتن به، وتدله بحي الحسينية وسكانه:
يا ساعي الشوق الذي مذ جرى
جرت دمعي فهو أعوانه
خذ لي جوابي عن كتابي الذي
إلي الحسينية عنوانه
فهي كما قد قيل وادي النقا
وأهلها في الحسن غزلانه
امش قليلًا وانعطف يسرة
يلقاك درب طال بنيانه
واقصد بصدر الدرب ذا الذي
بحسنه تحسن جيرانه
سلم وقل «يخشي من كي مش
أشت) حديثًا طال كتمانه
(كفلكم كزم ساوم امش اط كبى)
فحبه أنت وأشجانه
واسأل لي الوصل فإن قال (يوق)
فقل (أوات) قد طال هجرانه
وكن صديقي واقض لي حاجة
فشكر ذا عندي وشكرانه»[4]
يتغزل هذا المتصوف بمعشوقه التركي ويتحدث بلغته، فإذا كان هذا حال المتصوف الناسك، فما بالنا برواد الديارات؟!
ومن الألوان الحسية قول سيف الدين المشد يخاطب صاحبه في لهجة داعرة مبتذلة:
«لا تعربد فما لك اليوم حظوة
أنت تدري بأن عندي قوة
لا تقل إنني كبرت وكرشت
وقد صار عند نفسي نخوة
أنت ذاك الذي عهدت زمانًا
تتمشي معي إلى كل دعوة
كم رقدنا في كل مسلح حمام
وصرنا من بعد ذاك لخلوة
أنت قم خاضعًا لدي وإلا
قمت من ساعتي أخذتك عنوة»[5]
وكأن الشاعر في الأبيات السابقة، يريد أن يغتصب لذته ويدعو صاحبه لعلاقة فاحشة.
وفي أبيات أخري يصرح بحاجته ويطلب من صاحبه قضاءها:
«يا هلالا إذا بدا.. وقضيبًا إذا خطر
وهزارًا إذا شدا.. وغزالًا إذا نظر
بي إلى فيك حاجة.. أنا منها على خطر
قبلة ثم نهلة.. من رضاب به حصر
فاقضها أقض سيدي.. من زماني بها وطر»[6]
وشهد بعض شعراء هذه الفترة على نفسه بالشذوذ، وذهب إلى أن غزل المذكر في شعره منشؤه في مجتمعه، يقول ابن مكانس في رسالته التي أعلن فيها توبته:
«أجاب المتيم داعي الطلل.. وقال له مُتَّ؟ قال أجل
دعاني فهيّج نَارًا خَبَتْ.. وَهَيّج جُرحًا بَرى وانْدَمَل
سَقي اللّه اطلالَ ذاك الحِمى
برشف الهُوَيدب من كل طل
وحيّا رُبَاها بوبل الحيا.. إذا أعوز الشامخات البلَل

وكم لي بها ظَبية قَدّها.. يعيّر غصن النقا بالميل
إذا ما تَوَشَّحُ في حَبْرة.. فتسمع للحلي فيها زجل
فلم يرها الغصن إلا انثنى.. ولم يرها البدر إلا أقل
ويُخفِي سنا الشمس تبريجُها
إذا حلت الشمس برج الحمل
وكَم لي بها من غزال به.. يطيب الهوي ويلذ الغزل
رعي اللّه من وجهه جنةً.. وفي ثغره خمرها والعسل
وقد زان ريقته الزنجبيل.. ختام بمسك وفي ذاك فل
تزرفن صدغاه بالسالفين.. وآس العذار عليه
قُفُل»[7]

ومن الواضح انتشار بعض العلوم كعلم الأفلاك والكيمياء، وتأثر الشعراء بها، يقول ابن النبيه:
«تعلّمت علم الكيمياء بحبّه
غزال بجسمي ما بجفنيه من سقم
فصعدت أنفاسي وقطرت أدمعي
فصح بذا التدبير تصفيرة الجسم»[8]

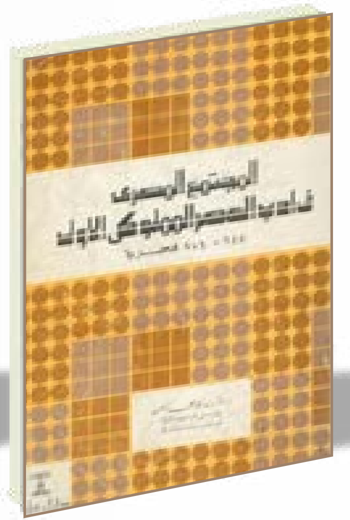
وعلي الرغم من رقة شعر البهاء زهير رقة يلمسها كل مطلع على ديوانه، فلقد تغزل أيضًا بالغلمان، وقال من مجزوء الكامل قافية المتواتر:
«طَلع العِذار عليه حارِسْ.. قمرٌ تضيءُ به الخنادس
كالرمح، مهزوز القوام.. وكالقضيب اللدن مائس
ويَرُوحُ يقظانَ الجفون.. تخالُه كالظبي ناعس
البدرُ أمسَي أكلفًا.. من حُسنِهِ والغصن ناكِسْ
والظبيُ فَرّ من الحياءِ إلى المهامه والبسابس
عجبًا له عدم المماثل في الملاحةِ والمُقايس
ويقال يا ريم الكِناس له ويا زين الكنائس
يا مطمعي في وصله.. لا رُحْتُ يومًا منك آيس
يا موحشي بصدوده.. وسواي منه الدهر آنس
بيني وبينك في الهوى حرب البسوس وحرب
داحس
فلذاك خَدُّكَ راح في الور د المضاعَفِ وهو
لابس»[9]

والبهاء زهير في الأبيات السابقة يتغزل بعذار الغلام وقوامه ويشيد بجماله. ويقول أيضًا في أبيات تظهر فيها الرقة والإبداع في تصوير (الدير) بكلٍ ما فيه من طبيعة ورهبان وغلمان ومجالس لهو:
«علا حِسُّ النّواعير.. وَأصْوَاتُ الشّحارير
وقد طابَ لنَا وقْتٌ.. صَفَا مِنْ غَير تكدير
فقُمْ يا ألْفَ مَوْلايَ.. أدِرْها غَيرَ مأمُور
وَخُذْها كالدّنانيرِ.. علي رُغْمِ الدّنانيرِ
أدِرْها منْ سَني الصّبْح.. تَزِدْ نُورًا على نُورِ
عُقارًا أصْبَحَتْ مثلَ.. هَبَاءِ غَير مَنثُورِ
بَدَتْ أحسَنَ من نارِ.. رَأتها عَينُ مَقرُورِ
نَزَلْنا شاطئَ النّيلِ.. علي بُسط الأزاهيرِ
وقد أضْحَي لهُ بالمَوْ.. ج وَجْهٌ ذو أساريرِ
تَسَابَقْنَا إلى اللّهْوِ.. ووافَيْنَا بتَبكِيرِ
وَفينَا ربُّ محرابِ.. وفينا رَبّ ماخُورِ
ومِنْ قَوْمِ مَساتيرِ.. وَمِنْ قَوْم مَساخيرِ
ومن جِدٍّ ومن هَزْلِ.. ومن حق ومن زُورِ
فطَوْرًا في المَقاصيرِ.. وطَوْرًا في الدّساكيرِ
ورُهْبانٌ كَمَا تَدْري.. مِنَ القِبطِ النّحاريرِ
وفيهِمْ كلّ ذِي حُسنِ.. منَ الإحسانِ موْفورِ
وتَالِ للمزَاميرِ.. بصَوْتِ كالمَزاميرِ
وَفي تلكَ البرانِيس.. بُدورٌ في الدياجيرِ
وُجُوهٌ كالتّصاويرِ.. تُصَلّي للتصاويرِ
ومِن تحت الزنانير.. خُصُورٌ كالزّنّابيرِ
أتَيْنَاهُمْ فَمَا أبْقَوْا.. وَلا ضَنوّا بمَذْخُورِ
لَقَدْ مَرّ لَنَا يَوْمٌ.. مِنَ الغُرّ المَشاهِيرِ
علي ما خِلتُهُ من غَيْرِ.. مِيعادِ وَتَقْريرِ
فقُل ما شئتَ من قوْلِ.. وَقَدّرْ كلّ تقديرِ»[10]

وهكذا يتغزل الشاعر بالرهبان في صورة راقية بعيدة عن الفحش والمجون، فإن كانت أسباب الغزل والحب موفورة ودواعي العشق متكاملة وعصر الحرية الخلقية واسعة النطاق فلا حرج ولا رقيب هنا إلا الوازع الشخصي.

ومن العصر الفاطمي يستوقفنا قول الشاعر ابن قلاقس ارتجالًا في أمرد نصراني اسمه منصور





بن أبي الفخر، يعرف بابن الحولاء، عندما أمر النصاري بعمل الزنّار وترك لبس الطيالس (السريع):

«مَرّ بنا كالظّبْي لكنَّهُ يَذْعَرُنا والظَّبْيُ مذعورُ
واهتَزَّ كالغُصْنِ ولكنَّهُ بأدمُعِ العُشَّاقِ مَمْطُورُ
وابأَبي مَعْقِدُ زُنَّارِهِ أَفي الزَّنَانَير الزَّنابيرُ
وأنت يا تفتيرَ أجفانِهِ مالَكَ عَنْ قلبيَ تَفْتيرُ
نواظرُ الأغصانِ ما عِنْدَنَا نواظرٌ من فَوْقِها حُورُ
والبدرُ ما افتَرَّ على حُسْنِه عن يانعِ النُّورِ له نورُ
في مثل ذا خالعُ عُذْرِ التُّقَى والنُّسْكِ والعِفَّةِ مَعْذورُ
قلْتُ وقد كشّف عن صفحَتَي خَدّ عليه الحُسْن مَزْرورُ
ذا السَّيف ما جرّدْت لي بعضَه إلاّ ولي في ذاك تحذيرُ
كم فيكَ يا منصور من فتنةٍ شاهدةٍ أنَّك منصورُ
حَمْلُ الأحاريم على مثل ذا مُحَرَّمٌ لاَ شَكَّ محذورُ»[11]

وقوله أيضًا متغزلًا:

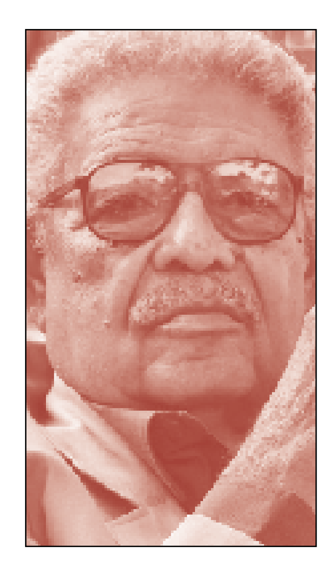
«وأغنّ قد جعلَ الكنائسَ منزلًا ومثالُه تَخِذَ الكِناسَ قرارا
متنصرٌ حتى الجمالُ بوجهه فلذاك شَدَّ عِذَارهُ زُنَّارا»[12]

أمّا الأمير الفاطمي تميم بن المعز فيقول:

«إلي ديرِ القُصَيْرِ صَبَا فُؤادِي
وقد يصبو الخطير إلى الخطير
محلّ جلَّ أن تُعْزَي إليه
محلاّتُ الخَوَرْنَقِ والسَّدِير»[13]

كان تميم بن المعز، كونه الابن الأكبر، الأولي بالخلافة من أخيه العزيز، ومع ذلك آلت الخلافة إلى العزيز ولم يتولها تميم، وهناك مَن يُرجع ذلك إلى تهتك تميم ومجونه، فالمذهب الفاطمي يشترط في الإمام أن يتسم بالطهارة والشرف[14]. ويبدو أن الظروف السياسية التي مرت بالشاعر تميم «وما تعرض له من سخط والده المعز لدين اللّه عليه بسبب انحرافاته السياسية والشخصية، وما أصيب به من صرف عن ولاية العهد وقطع الأمل منها في مرتين اثنتين، وما نكب بها من ضياع الخلافة ومن ولده علي، كلّ ذلك قد جعله يسيء الظن بالناس جميعًا.. ولعلّ شاعرنا حين صدمته الأحداث وعاكسته الظروف، برم بالناس واستوحش مثلهم وآنس العزلة في بساتينه وقصوره بين الراح والملاح»[15]. يقول تميم بن المعز متغزلًا في غلام:


البهاء زهير


محمد زغلول سلام

«أسهرني طول ليلتي رشاء يمزج لي ريقه بأقداحه
عاجت على عاج خده ظلم كأنها الليل فوق إصباحه
يا حسن كافور عارضيه وما أعبق فيه اللثام من راحه
كأنما صولجان عارضه في الخد يهوي لضرب تفاحه»[16]

ولا يقتصر الغزل بالمذكر على الغزل في الرهبان أو الأقباط، إنّما نرى ابن النبيه يقول في غلام يهودي:

«من آل إسرائيل عُلِّقْتُه عذبني بالصّد والتّيه
أنزلَت السّلوي على قلبه وانزلَ المنّ على فيه»[17]

ولا شك أنّ هذه الظاهرة تركت آثارًا قوية على الذوق الجمالي للعصر، فانعكس ذلك على الأدب.. فكان التغني بالغزل، وخاصة الغزل بالمذكر، وقد احتل مساحة واسعة من غزليات هذا العصر.

وقد انبري كثير من الكتاب والشعراء لمحاربة هذه الظاهرة، فيقول ابن الوردي:

«من قال بالمرد فاحذر أن تصاحبه
فإن فعلت فثق بالعار والنار
بضاعة ما اشتراها غير بائعها
بئس البضاعة والمشري والشاري
يا قوم صار اللواط اليوم مشتهرًا
وشائعًا ذائعًا من غير إنكار
ذنب به هلكت من قبلنا أمم

والعرش يهتز منه هز إكبار
جنان عدن عن اللواطي قد حرمت
اللّه أكبر ما أعصاه للباري
استغفر اللّه من شعر تقدم لي
في المرد قصدي به ترويج أشعاري
لكن ذلك قول ليس يتبعه
خنا وحشاي من أفعال أشرار
قوم إذا حاربوا شدوا مآزرهم
دون النساء ولو باتت بأطهار»[18]

ولعل المحاربين لهذا اللون قلّة أمام الشعراء المفتونين بجمال ودلال الغلمان. ولكن ينبغي أن نتنبه إلى أنّه ليس كلّ مَنْ قال شعرًا في المذكر قد مال إلى الغلمان، وإنّما قاله البعض «جريًا على عادة الشعراء في العصر العباسي، أو مجاراة لروح العصر وتقاليده، أو تمرينًا لقرائحهم وإشباعًا لحواسهم وإرضاءً لأذواقهم»[19]، وترويجًا لأشعارهم، وإلى هذا المعني أشار ابن الوردي الذي حذر في الأبيات السابقة من الغزل بالمرد عندما قال:

«أستغفر اللّه من شعر تقدم لي
في المرد قصدي به ترويج أشعاري»[20]

وفي مقدمة ديوانه أفصح عن ذلك فقال «وقد يقف الناظر في مجموعي هذا على وصف عذار الحبيب وخده، ونعت ردفه وقده وشكوي عشقه وصده.. فيظن لذلك بي الظنون غافلًا عن قوله تعالي (وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُون)، وإنّما قلت ذلك على وجه امتحان القريحة ومحبة في المعاني المبتكرة واللمع المليحة»[21].

ومن الغزل بالغلمان قول ابن النبيه، وقد أعجب بطول قامة ساقيه وضخامة ردفيه والتخنث في الحركات ونعومة شعره المنسدل على جبينه:

«يسعي بها عبلُ الروادف أهيفُ
خَنِثُ الشمائل شاطرُ الحركات
يهوي فتسبقه ذوائب شعره
مُلْتَفَّةً كأساورِ الحيّات»

ومرة أخري يوضح الشاعر شدة بياض وجه ساقيه مع شدة سواد شعره، وترنحه في مشيته وقد نحل خصره واكتنز عجزه:

«ساق كأنّ جبينه في شعرِه
قمرٌ تبلّج في الليالي السُّودِ
غصنٌ ترنّح ردفُه في خصره
فعجبتُ للمعدوم في الموجود

ويزيد في وصف عينيه الدعجاوين وشفتيه المعسولتين وزينته التي ارتسمت من المسك على هيئة خال فوق جبينه:

«وضاحُ درِّ الثغر معسولُ اللّمى
متضايقُ الأجفان رحب الجيدِ
يلوي على زردِ العَذَارِ دلاله
كم فتنةٍ بين الوري وزورد
نبتت على الكافور مسكَةُ خاله
والمسكُ ينبتُ في الظباء الغيد»[22]

ودعت كثرة الغزل بالمذكر إلى تدلل الغلمان على شعرائهم، فنجد أنّ (أحمد بن بلال) المعروف «بدنقلة» يتغزل في غلام نصراني يُدعي (ابن النحال)، ويحدثنا عمّا أصابه من ضني وتحول بسبب هيامه به، ثمّ أخذ يصور مفاتنه وقد تقلد الصليب وربط على خصره زنارًا أبرز حسنه، وقد أحس الغلام جماله فراح يتيه دلالًا على شاعره:

«نحولي من بني النحال بادٍ ببدر لقبوه أبا سعيدِ
تقلّد بالصليب ومرّ يسعى إلي قربانه في يوم عيدِ
ولاث بذلك الزنّارِ خصرًا حكي في سقمه جسم العميد
سألت وصاله فأبي دلالًا ومر على كالظبي الشرود
وقال إذا عشقتَ البدر فاقنع إليه برعي طرفك من بعيد»[23]

ولم يفتن الشعراء فقط بمحاسن الغلمان الحسية بل المعنوية أيضًا، فتحدثوا عن الجيد والعينين والخدين والردفين والرقة والظرف والدلال، ويعبر عن ذلك (ابن قتادة المعدل المصري) في قوله:

«أسباك منه جيدُه أم طرفُهُ أم شكلُه أم دلُّه أم ظرفُهُ
يا ناظري أم وَرْدُ وجنته الذي يلتذُّ للعين البصيرة قطفهُ
صافحته فشكت
أنامله الأذى وتألمت
من لمس كفي كفهُ
فكان جسمي جفنه
من سقمه أو خره
وكأن همي ردفهُ»[24]



وكان للأقباط في مصر الفاطمية والأيوبية حرية في شتي الحياة وأنشطتها، فلا ريب

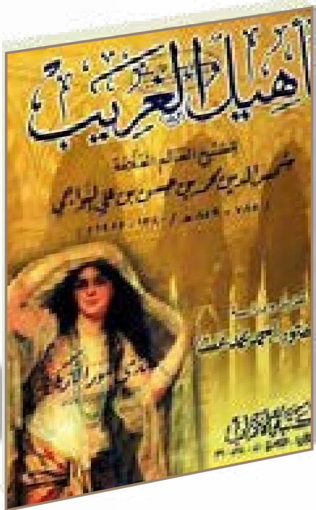
أن يتغزل الشاعر الخطير في غلام قبطي بقوله:
«يظلمني العاذلون في رشا إن قيل كالشمس كان مظلومًا
مذ حل الصليب في يدهِ حل بقلبي هواه مرسومًا»[25]
وفي كتاب تأهيل الغريب للنواجي نماذج عديدة من الغزل بالغلمان، كقول الشاعر:
«إنما الدنيا طعام وغلام ومدام
فإذا فاتك فعلي الدنيا السلام»[26].
ومنها أيضًا قصيدة البهاء زهير المبدوءة بـ:
«علي حسن النواعير وأصوات الشحارير
وقد طاب لنا وقت صفا من كل تكدير»[27]
كذلك يحتوي ديوان ابن نباتة على مقطوعات كثيرة في الغزل بالغلمان، بعضها من المثالث ومعظمها من المثاني، وهي تدلنا على أنّ الشاعر كان مفتونًا بالمجون كلَّ الافتتان، وكان لا يتحرج عن ذكر الأعضاء الجنسية تصريحًا وتلويحًا، وذكر ما يتعلق بها، ويعرضها لنا في صورة عارية من الأدب المكشوف، تدعو إلى الإثم وترغب في الفسق، ولعلّه، كما ذكرت سابقًا، يسجل بكلّ أمانة صورة المجتمع ويعرضها أمام معاصريه، فنجد أنّ انتشار التهتك بين المجتمع المصري آنذاك لم يكن إلا من قبيل توافر الثروة بيد أهل الحكم، وازدحام الناس من الفقراء الذين صوّر لهم بعض القوادين طيب العيش بتعاطي الغناء واحتساء الخمر والانغماس في الفحش والرذيلة، فظهر السماسرة والقوادين الذين تاجروا بحناجر وأجساد الفقراء اللذين سقطوا في الإثم.

وأقبح ما ظهر من هذا مغازلة الغلمان وتسريهم، حتى إنّ الحاكم بأمر الله كان يتجول في الأسواق فإذا وجد مخالفة من أحدٍ يطلب من عبدٍ يرافقه ارتكاب الفحشاء مع صاحب المخالفة، و»وفشا حبّ الغلمان بعد ذلك بمصر (القاهرة)، وتغزل بهم الشعراء حتى غارت النساء بعد ذلك، فعمدت إلى التشبه بالغلمان في اللباس والقيافة ليستملن قلوب الرجال؟ وبسبب كثرة الجواري في القصور لجأن إلى أساليب الفحشاء، وربّما اتخذت كلّ جارية خصيًّا لنفسها كالزوج، ومن هنا كانت عادة استخدام الخصيان في قصور الحريم، ومنع دخول الذكور من غيرهم إلى هذه القصور، وجرت عادة اقتناء الجواري من قِبل النساء، إلى البقاء بدون زواج لأسباب عدة، وانتهي بهن الحال إلى الفساد أو الاتهام بالفساد، فاتهم الحاكم بأمر الله أخته (ست الملك) بالفحش، ويقال إنَّ من الأسباب التي عجلت بفتح مصر، سماع الخليفة المعز لدين الله بما ذكر له عن ابنة الإخشيد صاحب مصر اشترت جارية للتمتع بها، فلما بلغه ما فعلته استبشر وأمر بإحضار شيوخ كتامة والمغرب، وقال «يا إخواننا انهضوا إليهم، فلن يحول بينكم وبينهم شيء، وإذا كان قد بلغ بهم الترف إلى أن صارت امرأة من بنات ملوكهم تخرج وتشتري لنفسها جارية تتمتع بها، فقد ضعفت نفوس رجالهم، وذهبت الغيرة منهم، فانهضوا بنا إليهم، وأسرع في تجهيز الجيوش لفتح مصر فأين ابنة الإخشيد من ابنة العزيز (ست الملك)؟ وأين منهما (الست عبده) (والست رشيدة) ابنتا المعز لدين الله نفسه؟»[28].

ويعد هذا رد فعل طبيعي، فزهد الرجل في المرأة يقابله زهد المرأة في الرجل، وقد «سجل ابن دانيال في كثير من أشعاره ظاهرة الشذوذ بين النساء، ولكن القلم يعف عن ذكرها لما تفيض به من عُهر وتهتك ظهرت في الأديرة الخاصة بالنساء وبعض الخوانق وبعض المدارس»[29].

ولكن لا نبالغ إذا قلنا إنَّ المرأة قد تضاءل نصيبها من الغزل إذا قيس بما انساق إليه الأدباء من الفتنة بالجمال المذكر، في بعض العصور المتأخرة كالعصر المملوكي، فالصفدي يقصر مصنفه (الحسن الصريح في وصف مائة مليح) على التغزل بالغلمان، والشهاب الحجازي يفرد في كتابه (روض





الآداب) بابًا كاملًا يضمنه غزل المذكر، وقد حلّ التغزل بالمذكر محل التغزل بالمرأة في كثير من نتاج هذا العصر. يقول سيف الدين المشد وكأنه يصرخ:
«بَطُلَ التّناسل في الوَرى من غير شكّ وامْتِرَاء
فإذا الرجال مع الرجال كما النساء مع النساء
مما يدل على الغناء به وحسبك سر غناء»[30]
وقول المشد السابق دليل على انتشار الشذوذ في المجتمع.
ويقول فخر الدين ابن مكانس معبرًا عن ذلك:
«دع اللّواط وخلي المرد عنك وعج
علي النسا وطب بالقيل والقُبل
فإنما رجل الدنيا وواحدها
من لا يعول في الدنيا على رجل»[31]
ويقول أيضًا:
«فواسق قد أحل الشعر دمهم
ولو تضمنهم في حجره الخرم
ما إن بكت من دلهم مقل
وإلا وأصبح ثغر الدهر يبتسم
هم الفراعنة الطاغون قد سكنوا
معاقلًا من بيوت الكفر واعتصموا
من كل عادٍ كعادٍ في تجبره
بكل ذات عماد شاد ذا ارمُ
لا يجمعون على غير الحرام وقد
تجمعوا عحباب الراح وانتظموا»[32]
ونظرًا لانتشار هذه الظواهر ظهرت دعوات للاعتداء على الكنائس، فدعا ابن مكانس إلى هدم الكنيسة، فقال «وأما أمر الكنيسة المحدثة فقد عرضه الملوك على المسامع الشريفة عمّرها اللّه بالسعد وجعل عهدها باقيًا كمحافظتها في السنة العمرية على العهد وبرزت المراسيم الشريفة أنى جعل لعاليها أسافل وأن تمثل حبورها [..][33] أن يعود وعودها مجازًا أو حقيقة لمواطن العبر مجازًا فمولانا يستنصر باللّه في خذلان العدا. فهو نعم النصير ويقتدي بفعل السيد عيسي، عليه السلام، في كسر الصليب وقتل الخنزير (ويضاحي) (ويفافي) كلّ قوته بهتك سترها وينصر في هدم مجد الكنيسة وفخرها ويترك محاجر عيونها الجارية تبكي كالخنسا على صخرها.. ويتلو أعلي الهيكل إذا عاد قبله ألم نشرح ومحو ما بها من التصاوير ويستمطر من دموع أهليها لفقدانها الدما ويتلو على سقفها إذا السما انفطرت وعلي مصابيحها وإذا الكواكب انتثرت وعلى طواقيس أمواتها وإذا القبور بعثرت.. إلى أن ترجع [..] المشيد كالطلال المهملة ومغطسها المحلي كالبير المعطلة فإذا استحكم دبارها ومحيت آثارها وحق عليها القول فوجب دمارها وزال ما بها من التصاوير المحظورة»[34].
وهكذا نجد إلحاح فخر الدين بن مكانس الذي يطلب فيه من الإمام أن يقضي على الكنائس والأديرة فهي بيوت للفسق وأن يقتدي بسيدنا عيسي عليه السلام في كسر الصليب وإزالة صور مريم وكلّ ما هو محرم وأن تكون كالخرابة فتجف أبيارها وتمحي آثارها ثمّ يتلي عليها آيات من القرآن الكريم.
ولم يكن الغلمان من الأتراك فقط بل من السودان أيضًا، فلقد استخدم الفاطميون السودان أو العنصر النوبي تمشيًا مع السياسة التي اتبعها الإخشيدون من قبل، «وكانت سياسة الفاطميين تقوم في تكوين جيوشهم على عدم الاقتصار على جنس واحد، فإلي جانب المغاربة أدخلوا العنصر السوداني وانتشر الرق في المجتمع المصري على نحو ما كان الحال عليه في بقية مجتمعات العصور الوسطى»[35].
نصل ممّا سبق إلى نتيجة مؤداها أنه إذا كان الغزل بالمؤنث ووصف الخمر من أهم فنون الشعر العربي منذ الجاهلية فإنّ الغزل بالمذكر والشذوذ من أهم الفنون التي شاعت في العصور اللاحقة ابتداء من العصر العباسي





الهوامش:

– انظر أيضًا الأبشيهى: المستطرف من كل فن مستظرف، ت: محمد خير طعمة الحلبي، ط5، دار المعارف، بيروت، 2008، الجزء الثاني، ص632: 638. حيث يذكر فصلًا في الغزل بالغلمان أصحاب الحرف.
وانظر أيضًا: النواجي (مراتع الغزلان في وصف الحسان من الغلمان)، رسالة مقدمة من الباحثة سميرة السيد محمد شرف لنيل درجة الماجستير، إشراف: د.فوزي محمد أمين (2012، 2013)، حيث أورد النواجي بابًا في أصحاب الحرف والصنايع الذي تغزل بهم الشعراء من ص111 إلى 131.
2– د.فوزي محمد أمين، المجتمع المصري في أدب العصر المملوكي الأول، دار المعارف، 1982، ص357.
3– د.فوزي محمد أمين: المصدر نفسه، ص 358.
4– المجتمع المصري في أدب العصر المملوكي الأول، ص359.
5– المصدر نفسه، ص363.
6– المجتمع المصري في أدب العصر المملوكي الأول، ص363.
7– د.إبراهيم الدسوقي جاد الرب: ابن مكانس والشعر في عصر المماليك، مركز النشر لجامعة القاهرة، 1990، ص86.
8– ديوان ابن النبيه، ص60.
9– البهاء زهير، ديوان البهاء زهير، ط1، دار الكتب المصرية، 1930، ص173.
10– ديوان البهاء زهير، ص137.
11– ابن قلاقس، ديوان ابن قلاقس، ت: د.سهام الفريح: المجلس الأعلي للثقافة، 2000، المكتبة العربية، ص339.
12– المصدر السابق، ص432.
13– ديوان تميم بن المعز لدين اللّه الفاطمي، د.إبراهيم الدسوقي جاب الرب، ص241.
14– انظر: أبو على منصور العزيزي الجوذري: سيرة الأستاذ جُوذر، تحقيق: د.محمد كامل حسين، ود.محمد عبد الهادي شعيرة، دار الفكر العربي، مصر، 1954م، ص100.
15– محمد عبد الغني حسن، مصر الشاعرة في العصر الفاطمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص400– 401.
16– ديوان تميم بن المعز، ص97.
17– ديوان ابن النبيه، ص59.
18– د.محمد سيد كيلاني: الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام، ط2، دار الفرجاني، مصر، 1984، ص332.
19– د.حسن عبد الرحمن سليم: فن الغزل في العصر المملوكي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص45.
20– ابن الوردي: ديوان ابن الوردي، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006، ص180.
21– مقدمة ديوان ابن الوردي، ص15.
22– د.أحمد سيد محمد، الشخصية المصرية في الأدبين الفاطمي والأيوبي، ط2، دار المعارف، 1992، ص229.
23– الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، ج2، ت: د.شوقي ضيف، قسم شعراء مصر، ص156، 229.
24– الأصفهاني: فريدة القصر، ج2، ص115.
25– المصدر السابق، ج2، ص115.
26– شمس الدين النواجي: تأهيل الغريب، تحقيق ودراسة: د.أحمد محمد عطا، ص39.
27– المصدر السابق، ص59.
28– د.إبراهيم رزق اللّه أيوب: التاريخ الفاطمي الاجتماعي، الشركة العالمية للكتاب، 1997، ص129.
29– د.فوزي محمد أمين: المجتمع المصري في أدب العصر المملوكي الأول، ص362.
30– فوزي محمد أمين، المجتمع المصري في العصر المملوكي الأول، ص359.
31– ديوان فخر الدين بن مكانس، مخطوط رقم 549، مجموعة دير الاسكوريال، ص14.
32– المصدر نفسه، ص17.
33– [..] غير مقروء.
34– ديوان فخر الدين بن مكانس، ص143. ما بين [..] غير مقروء.
35– د.نجوي كمال كيرة: الجواري والغلمان، ص135.

خالد اليماني
(اليمن- نيويورك)

بدرٌ ما انطفأ

بكائية

مدخل:

في رحلة اليمانيين للانعتاق سقط الملايين،
ساعة في احتراب عقيم من أجل قبض ريح وماء،
وساعة لاختلاف الظنون،
وساعة لاتساع الجنون.
ساعة في حروب المخاليف والاختلاف
وفي حروب للآخرين.. وللطغاة وللدجالين،
إلى أن مات بدر في ساعة القيظ في تموز، ساعة لا نظير لها،
فإما لا موت من بعدها «لأن بعد الحرايب عافية»[1]
أو بكاء مستدام وأنين.

1-

سأحدثكم عن بدر[2]..
عن اكتماله
عن أفق احتماله
عن بدر ما اتسعت له سماء
عن بدر ما انقطع ضياء.

سأحدثكم عن بدر الذي يسكنني
ما انفك ممسكًا بتلابيبي
كي أقصص عليكم
ملحمته بلا رتوش ولا رياء.

2-

في هامش من الزمان أضاءَ..
وُلِدَ بدر،
لم يدرك «شِعْب العماصير[3]» أن شهيدًا وُلِدَ للتو،
فالأرضُ باركت ميلاده،
ليُشهِدُ الدنيا على غضب السماء.

ولدنا معًا على قارعة الحشود الثورية
والانتفاضات الجماهيرية،
بين مخاضات مليون قصيدة للرفاق
سكبنا من روحينا انتصارات الجياع
وانتظرنا معًا سبع حروب ولم يأت المطر.
كَبُرنا وشخنا معًا
شبعنا كلامًا شهيًا معًا
وكدنا نسود العوالم فوق النصوص..
بنينا قصور الجياع
حلمنا كثيرًا..
ومتنا كثيرًا على طاولة الشاي في مقهى كاسترو[4]

في أماسينا كان بدر يصنع مروجًا كي نسرح فيها
لم يكن يملك قيمة قمحة فابتلعته السنابل،
لم يكن يحمل وردة جوري كما ادَّعت الأخبار،
أنا أعلم منكم ببدر الشهيد
سأروي حكايته للحالمات الباحثات عن الأمير
القادم على صهوة فقرنا
وجوعنا
وعهرنا.

3-

وحين باعدتنا المسارات،
بحثت عنه في صفحات الويب،
بين دفاتري
وبين أشتات الرفاق..

وجدته شهيدًا
تارة ميتًا
وتارة عاشقًا ثملًا في موته
كان يخادع الموت في كل آن..

«صديقي بدر!
مضت عشرون أبكتني
مضت عشرون ما جف البكاء
مضت عشرون أين ذهبت كل هذا الوقت،
فالعليقة خلف دارتنا جفت عروقها
والحمام الذي اعتاد شرب الماء من طاسة أمي طار..
ضاعت مساراته في منافٍ بعيدة
وأم الخير[5] في عين المكان.
مضت عشرون يا هذا
وآلاف المعارك في زماننا المستعار،
القيظ هشم أضلعي يا صاح
ألا يكفي تخفي..
ألا يكفي انتظار».

4–

خاطبني بعدنيته الواثقة.. بلكنة مشفرة:
«بعد الموت القادم تصطحبني نخطب أم الخير..
بعد البعث القادم أدعوك مع بقية الرفاق لوجبة
سمك مشوي في صيرة[6]».
كان بدر يعود من كل موت
مزهوًا بالقيامة
لم يخشَ سطوة الموت
كأنه كان يسخر منه.

في موته
لم يمارس الحب كأسلافه
لم ينعم بالأبوة
كان سلطانًا في مملكة الموت
ومخذولًا في مملكته العدنية،
وحينما أفلت من كماشة الموت
للمرة المليون صنع معنًى لهذا الخلود.

5–

لطالما خاتل الموت
يقول للموت أن يمهله ساعة،
أن ينتظره عند عتبه داره،
ريثما ينتهي من حروبه ويعود
لكنه لم يعد!
خدع الموت فكانه مثل الفينيق[7]
يأتي في كل مرة
ويموت في كل مرة
ويعود للحياة ألف مرة..
يعيد تدوير الحياة.

كنا نختلف دائمًا
فأنا أحب أن أكون حيًّا
ولا متسع عندي الا لموت واحد
ولبدر سلسال موته منذ الموتة الاولى،
له حرفنة اللعب مع الموت
في ذهاب و إياب
له حروبه الماضيات
وحروبه القادمات
وحروب أُخر
واستشهادات كثر
جدلية لا تنتهي
ولي منها الانحسار.

6–

الآن جسده يتحلل تتشربه الأرض
دمه ينساب إلى بحر عدن
كم من أطنان الدم شرب هذا البحر المزهو بكبريائه.
يا أيها الموت تمهل!
كن رفيقًا بصديقي
فبدر لم يتأنق بعد، ولم يضع المشاقر[8] للرحيل.

أتفحص هيئته المتفسخة
كان السيل الكارثي يعيد صياغته لبعث جديد.
مزنٌ حمضي ينزل في شقوق الأرض
ومن الثرى كان بدر ينبت من جديد
تسمق قامته رفعة الأولين
يغوص في مواكب من يعرجون إلى السماء
في مهرجان الشهداء.

7–

بدر تمامه ما انطفأ..

كان في زحمة القادمين إلى الوغى
لا ثوب يستر عورته ولا بندقية
يتطلع إلى موت رفيقه عله يفوز بموته
ومن موت إلى موت يضوع المكان برائحة الفل اللحجي[9].

كان على شاكلة القديسين
لم يعشق ولم يرمق اكتنازة أنثى عابرة
رغم انسحاقاته تحت سلم الجارة الفارعة..
لطالما حدثني عن أحلامه التي تقصد دار أم الخير دون منال
وحينما صعدنا الدرجات وجدناه
ميتًا يخطب أم الخير بدر الشهداء.

8–

كانت الساعة الثانية عشرة ظهرًا[10]
غفى برهةً.. دقيقةً.. دهرًا، و لكنه لم يكن ميتًا..
ها هو يرقد أمامي
تحف به ملائكته أو ما شابه..
يرقد مزهوًّا بنزفه
لا أريد أن أتفحص الجسد المثقوب
لا أريد أن أعدَّ الرصاصات
فهن له، أوسمته المستحقة
لا أريد أن أتحقق من الأقدار
ولكنني على يقين هذه المرة أن صديقي ها هنا
ومن هنا سيعيد بدر مقايضة الموت بالحياة.
أقول للسماء أن تأتي من توها
أن ترفق به
لأنني لا أريد رؤية ما أرى..
ها هنا يضطجع بدر
و كفى!

9–

كانت الساعة الثانية عشرة ظهرًا
انتصف النهار
لا شيء غير طنين الذباب
يحلق فوق البقايا
يمتص رحيق الجثث،
وحده بدر كان يحرسه رفيف في المكان.



دمه نازف
في الساعة الثانية عشرة ظهرًا
في منتصف تموز
في الساعة الثانية عشرة ظهرًا
كان بدر في الغياب.

لماذا أوقفته أسوار المطار
وتركت الآخرين
لماذا أوقفت بدرًا
وانهمر رفاقه في موعد مع الانتصار
لماذا بدر؟
دعوه ينتصر مع الشهداء.

إنها الساعة الثانية عشرة ظهرًا
وحده بدر يرتدي موته
وحده يغني أغاني الرحيل
وحده لا يستحي من عورته
ويختزن الرصاصات بداخله



10-

في الساعة الثانية عشر ظهرًا.
نَمت أجنحته على غير عادات الحُفاة،
وبدا كأنه يحلق لقْلقًا في السماء.
كان يقول لي
بقدمين نطلق لساقينا العنان
كان كالريح في الأمكنة
وها هو اليوم بقدمين حافيتين وجناحين
يطير قدمًا لموته
يطير فرحًا لاستشهاده.
ها هو يطير مجددًا
من معركة إلى أخرى
من حلم إلى حلم
منذ آلاف السنين.

11-

في الساعة الثانية عشرة ظهرًا
دوَّت رصاصات الموت
يتلوى ذلك الأسمر الليلكي، الحرِّيف، كثيف الشعر،
يابس القامة،
يرتعش كأنه موجوع..
كأنه يهرب من موته
أو يستدرج الموت.. أو لا ادري!
لم يزل يحيا كأن الموت يخطئه
لبدر مع الموت عادات وإني جاهل.

في الساعة الثانية عشرة ظهرًا
بشرته المعجونة برمال الجولدمور[11] باتت شفافة كخيط حرير
كان ألف فرس يماني يصهل في الساحة
بينما كان النور ينبعث من بدر الكمال
كنت أتشبث بجسده الهارب إلى الأبدية.
رأيت في القريب كلابًا تلعق الدم المتخثر
رأيت ما رأيت
نباحًا.. عويلًا.. زغاريد.. وبشائر نصر

12-

في الساعة الثانية عشرة ظهرًا
فيما الشباب يقتحمون المطار

وحده بدر كان يعرِّج إلى السماء
ترافقه بجعات ورديات[12]،
فحيح في المكان ينبئ بوجود خفي
كأنني أرى حملة دفوف
ورهط من الملائكة صفوف.. أو ما أرى!
يزفون بدرًا إلى أم الخير
يزفون بدرًا إلى منتهاه.
كنت أتبعه
بحرًا أمامي، وقامته تسد الشمس
دع عنك روحك يا بدر
وأسلمني روحي
البحر أصغر منك فما أنت بغريق
البحر في داخلك يا صديقي
وفي داخلي الخواء.
ماذا تراني فاعل يا بدر؟
فأنا امتلأت بكل أسباب الرحيل
ولم أعد اتبين الأرجاء
أنا لم أعد شمعتك ولم يعد لي ألق الضياء،
اتركني يا صاحبي..
أفلت يدي
دعني ألملم جيفتي
استقل القارب الأخير
للهاربين بلا هدى نحو المغيب.

هامش:

غريب هذا الموت الحاضر ما بيننا، أراه في كل منعطف.
الموت صار صناعتنا المحلية وبكل فخر بعد أن أضعنا صناعة الحياة والأمل،
فالدجال يبيع ويشتري في الموت باسم الله،
وتجار الحروب وجدوا في الموت تجارتهم الرابحة،
والفقراء صارت أرزاقهم تدور حول الموت،
حتى صرنا نقول إن الموت طريقنا للحياة!
نحن من جعلنا الموت موتًا فلا حقيقة له دوننا وخارج واقعنا.
للموت عادات تشربناها منذ بدء الخليقة،
حتى ليبدو أننا لن نعبر البرزخ نحو الأبدية من دونه.
الموت نحن وقوده ونحن حجارته ونحن مدافنه
ونحن ساكنيه.
اليوم تحيط بنا المقابر ونعيش حياتنا بالموت، نحيا به.
أين نحن الآن وما هو غدنا وكيف يكون زماننا بالموت؟
ولكنني ما زلت آمل أن موت بدر هو استثناء فهل يموت الموت بعد بدر،
أم إن الموت سيفاجئنا بتعاريفه الأُخر؟

13-

إنها الثانية عشرة ظهرًا.. ساعة القيظ
هنا عند هذه الأسوار أُسجي البدر
كنت هناك ساعة الحشرجة
أنا وبدر والموت ثالثنا،
كان بدر يبكيني
ما أغرب بكاء الموتى على الأحياء.

سيقولون إنه مات في حروب صرواح[13] التي لا تنتهي..
في الساحل الغربي[14]..
في حي الأشراف التعزي[15]..
سيقولون إنهم كانوا رفقته في الحد الجنوبي[16]..
وإنه مات عشرين ميتة في الفرضة[17] و بُعِثَ في الجوف[18]..
وإنه كان مع الداخلين إلى المكلا[19] أو الشيخ سالم[20]..

أقول لكم ها هنا في كالتكس[21] قبل بلوغ ليلة القدر
في هذه التربة المالحة
أسلم بدر بصمته الوراثية
هنا ما زالت ملائكته ترفرف في الأرجاء،
والبجعات الورديات يتأهلن للرحيل،
ولأنني وعدته بعد أن أفصح لي مرارًا
عن أم الخير، تفاحة الاشتهاء الأخير.
قلت: «لا عليك يا صاحبي:
نصلي ركعتين على هذا السياج المبارك و ندخل الشِعْبَ[22] نخطب أم الخير
ونحجُّ اشتاتًا إلى العيدروس[23]،
ولك السلام».

الهوامش:

1- من قصيدة الشاعر اليمني الكبير عباس الديلمي «خيّلت براقًا لمع» وهي تجميع لعناصر التراث والفلكلور الشعبي اليمني وتتناول ظروف السلم والحرب في التاريخ اليمني، «خبر الناس باللّه يالقدر/ إن بعد الحرايب عافية».
2- بكائية للشهيد، للآلاف الذين سقطوا ويسقطون في حربنا ضد الكهنوت ولاستعادة فكرة الدولة.
3- حي فقير من أحياء مدينة كريتر في عدن.
4- مقهى كاسترو في حي الشيخ عثمان بمدينة عدن.
5- اسم دارج بين النساء في عدن.
6- جزيرة صيرة في حي كريتر في عدن مشهورة بمطاعم السمك المشوي.
7- طائر الفينيق في الميثولوجيا الإغريقية.. يجدد نفسه ذاتيًّا ويولد من رماد احتراق جسده.
8- جمع مُشقُر وهي حزمة من الأزهار يتزين بها الرجال والنساء في بعض مناطق اليمن.
9- أفضل أنواع الفل اليمني وأكثرها رائحة نفاذة.
10- بعد معارك استمرت لأيام ومحاولات لاقتحام مطار عدن وإخراج العصابات منه، كان المقاتلون على موعد مع النصر ظهيرة يوم 27 من رمضان 1436 هجرية، الموافق 15 يوليو 2015م.
11- حي من أحياء مدينة عدن.
12- اشتهرت منطقة الكالتكس والطريق البحري في عدن فيما مضى لأنها كانت منطقة تجمع البجعات الورديات التي تنتقل من دول أوروبا إلى الجنوب في فصل الشتاء.
13- صرواح مديرية في محافظة مأرب اليمنية.
14- الساحل الغربي هو الشريط الساحلي اليمني جنوب البحر الأحمر، ساحة حروب طاحنة وفقر لا مثيل له في العالم.
15- حي من أحياء مدينة تعز اليمنية.
16- الحد الجنوبي المتاخم للحدود اليمنية- السعودية.
17- الفرضة منطقة عسكرية على الحدود الشرقية لمدينة صنعاء عاصمة اليمن.
18- الجوف محافظة يمنية.
19- المكلا عاصمة محافظة حضرموت اليمنية.
20- الشيخ سالم، منطقة صحراوية إلى الشرق من مدينة عدن.
21- جبهات الجيش الوطني المختلفة لمواجهة الانقلابيين وهزيمتهم، وكالتكس هي آخر منطقة عمليات عسكرية للهجوم على مطار عدن. في السابع والعشرين من رمضان منتصف شهر يوليو 2015.
22- شعب العماصير أحد الحارات في حي كريتر في عدن العتيقة.
23- جامع العيدروس رمز من رموز التاريخ العدني.

إبراهيم البجلاتي

حياة ثانية

في الحياة الثانية
الحياة التي تبدأ بعد الستين
أو بعد الدعامة الأولى
دموعي أقرب
غضبي أسرع
وبعد ساعة في البياض
كل شيء رمادي
كل خطأ صواب وكل صواب خطأ

كل من ذهب إلى هذه النقطة، ثم عاد،
قال ذلك:
رأيت عالمًا أبيض
ليس عالمًا بالضبط
ربما ضوء
أبيض باهر
أبيض حزين
(الأبيض لا يحزن لكني رأيته كذلك)
وأنا نائم في سريري
انتبهت على ألم حارق خلف عظمة القص
عرق غزير
بارد
كأنه الموت
تستغيث
تُغلق عينيك
أنت في لا مكان
غائب تقريبًا
تصطدم بباب شفاف
تسقط للخلف
تنتبه على أبيض عنيف
تخاف
تغلق عينيك
تصطدم
تنتبه
وهكذا
حتى تغيب تمامًا

ثم تصحو على صوت يقول: عمر جديد
تقول: شكرًا،
وماذا أفعل بالقديم؟
يقول: تنسى كأنك لم تكن،
يضحك،
فرصة أخرى لكي تصبح ملاكًا
أو تعتذر عما فعلت.

ماذا يفعل «درويش» هنا –في النص– وفي العناية المركزة
حيث الحياة غالية حقًّا
ومكلفة
لذا عليك أن تعتذر للحياة نفسها
عن الحيرة الكبرى
بين الحقيقة والمجاز
عن خفة الشعر والطبقة المتوسطة
عن الكتابة كلها
عن حرق الرسائل والحب من طرف وحيد
عن السكر الكثير في الشاي

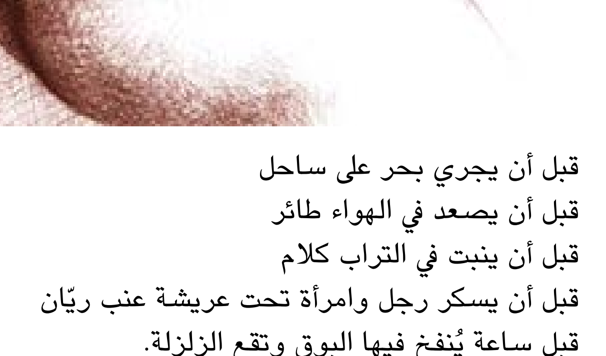


عن التدخين
عن الأمل اليومي بالنوم العميق
عن الخوف من اليقظة
اعتذر لأنه ليس في الحياة فرصة ثانية
اعتذر كأن هناك علاقة بين الموت والمغفرة.

لست عاطفيًّا لكي أقول:
على هذه الأرض ما يستحق الحياة
ولا أعرف متى قال ذلك
قبل الموت أم بعده؟
لماذا لم تكمل الجلطة عملها في صمت؟
ولماذا أستغثت؟
لأن في الوردة بقية من عطر!
أم لأنني نسيت فكرة الناس عن الموت المفاجيء؟
أم لأنني قبل أعوام كثيرة جدًّا كتبت
بصيغة الوعد:
سأموت بالسرطان مكتملًا
أو ناقصًا مرض الفصام وبعض أمراض المياه
الراكدة.
هكذا كنت أفضل الصراع
كأن الموت البطيء طريقة للانتقام
من فكرة الناس عن الموت المفاجيء
ثنائية أخرى تكمل أسطورة الصفر الكبير
نجوت هذه المرة
لست سعيدًا بهذه النجاة
ولست حزينًا لأنني اقتربت.

عاشور الطويبي
(ليبيا)

نفضتَ يديكَ فتناثر في الهواء غبار



ليستْ بشارة ما رأيتَ على كفّيكَ!
لقد رأيتَ كلّ من سينزل من صلبكَ
لقد ضحكتَ حين لمحتهم يرفعون الأشرعة
وضحكت حين سمعت أغانيهم
وضحكت حين ترنحوا في الفيافي سكارى
وضحكت حين ارتعشوا في خلواتهم
وضحكت حين نزلوا من الجبل صامتين
لكنك بكيتَ مرة واحدة
نعم، مرّة واحدة فقط
حين نفضت يديك فتناثر في الهواء غبار.
خطوة، خطوة ثانية وخطوة أخرى
الكون شاسعٌ في هذه الشرفة
خطوة، خطوة ثانية وخطوة أخرى
هل تسمع؟ انصت!
الكون يتحرّك!

***

أيها الحبر الذي يكتب ما سيكون
مدّ رجليك على عشب ما قبل التاريخ
لا راحة لك
قبل أن يتقدم الليلُ النهار
قبل أن يجري بحر على ساحل
قبل أن يصعد في الهواء طائر
قبل أن ينبت في التراب كلام
قبل أن يسكر رجل وامرأة تحت عريشة عنب ريّان
قبل ساعة يُنفخ فيها البوق وتقع الزلزلة.

***

الشِّعر هذا العصي الخفي
أيكفرُ بأسمائه أم يركب الفلك مع الراحلين
أيُّ آية محيت على قمر؟
الأرض بساط والسماء حلقة في أنف ثور
أيُّ آية محيت على قمر؟
غمام خفيف عالق بنهر صريخ
أيُّ آية محيت على قمر؟

حين تلوح من بعيد سلالم، تعرف أنك وصلت
أيُّ آية محيت على قمر؟

***

قبضة من هنا وقبضة من هناك



ثمُ يسكن ماؤه وتعطن ريحه
وينطق بألف لسان ولسان
نارٌ تدخل من فيه وتخرج من دبره
نارٌ تدخل من دبره وتخرج من فيه
كالطبل يقرع من بعيد
كالطبل يقرع من قريب

له في كلّ خطوة مفازة
وفي موضع كلّ قدم قرية

***

ما أثقل حمل الكائنات!
ينسلُّون على يمينك إلى سهوب مدِّ البصر
ينسلُّون على شمالك إلى صحراء مدِّ البصر
بيديك العظيمتين تقشِّرهم من جلدك
وأنت تركض بين مفازة ومفازة
تركض بين شقاء وشقاء
خيلك تسبقك إليهم وهم يصرخون
في الوديان والصحارى
في المدن والقرى
أبانا الراكض أبدًا
لِم فعلت بنا هذا!

***

لأن ثمرتك بين يديك
صارت كلُّ نويرة تسقطُ، شجرةً
وصار كلُّ قفر تمرُّ به، غابة
قفْ منتصبًا
يا صاحب الثمرة!

***

غرابٌ وسلحفاة وشمسٌ
خيطٌ رقيقٌ معلّق في الوقت
بيداء تتثاءب في كسل.
صعبٌ وصف أصوات الأشياء:
تصادم ذرَّات الغبار في الهواء
تساقط أنفاس السقف على الأريكة
طرقعة أصابع العجوز يشرب شاي ما بعد الظهيرة
كيف لا صوت ليد ألوِّح بها إلى الذي أنا في المرآة؟!
يدي القريبة الغريبة!

***

هل وقفتَ على بحيرة يومًا؟
لا أقف على ماءٍ سجين

هل انصتَّ إلى صخرٍ يومًا؟
لقد اتقنتُ من كلامه سبعة أحرف
هل سمعتَ اسمك ينادى به في الأرض؟
لقد خلعتُ كلّ أسمائي، فأيُّها تعني؟
هل ركضتَ في جدول ماء بين جبلين؟
كلُّ الجبال التي قابلتها، تحمل جداولها على أكتافها
هل أتيتَ فردًا؟
بل أقلَّ من ذلك
هل تعلم مَن أنا؟
أعلمُ مَن أنا.

***

إلى أين ذهبت الأجساد القلقة؟
إلى أين أخذت شهواتها تعاويذُ الغابة؟
المرآة التي نقف أمامها فارغة:
أمام ريح تطوّح بأوراق الأشجار
أمام كراهية تفوح برائحة العفن
أمام صفير رمال في الصحارى
أمام ضحكات غادرت الوجوه قبل قليل
أمام بيوت تنكمش على نفسها آخر الليل
المرايا ثقوب سوداء، لا أكثر!

***

في السادسة عشرة، أردت أن أكون صاحب نظرية فلسفية تفسّر كل مشكلات الكون

في السابعة عشرة، أردتُ أن أكون شاعرًا يحمل مفاتيح الشعر العظيم
في الثامنة عشرة، أردتُ أن أكون رسّاما، أكثر شفافية من بول كلي
في التاسعة عشرة، رفعتُ قبضتي في وجه الرأسمالية
في العشرين، أردت أن أعيش في الصحراء، أسمع سترافنسكي وشوبان
ثمَّ صار للوقت في كلِّ طريق شجرة وفي كلِّ منعطف بحر وحكاية
ثمّ صارت الخطوات أقصر والأوراق تصفرُّ وتستسلم للريح
الآن، أريد فقط، أن يمرّ هذا الشتاء الطويل، ويزهر آخر ما تبقّى من أحلام!

***

أنا من قوم إذا خرج أحدهم من بيته، لم يعد يعرف بيته.
أنا من قوم، حيواتهم معلّقة بخيط كلام.
أنا من قومٍ، يطول ليلهم، ويقصر نهارهم.
أنا من قومٍ، قمرهم، لم يره أحد ولا نزل عليه من السماء ماءٌ أو شهب.
أنا من قوم، أحلامهم سرابٌ بقيعة.
أنا من قومٍ، ينوحون كما تنوح رمال الصحارى.
أنا من قومٍ، نسوا كيف تكون الشجرة بلادًا، ولماذا تكون الصخرة مقبرة.
أنا من قوم، سلاحهم دعاء، خبزهم كراهية، وضحكهمً بكاء.
أنا من قوم يقرأون النجوم، يخطُّون على التراب حروفًا ومربعات ومثلثات
كبيرهم فقط من يضع الدائرة حيث يشاء.
أنا من قوم يكرهون الحجر، يضربونه بالقواديم ويذرون غباره في الهواء،لا يدخلون إلى بيت فيه حجر
حين يشتدُّ بأحدهم الكرب، يذهب إلى غابة أو حرش، يغتسل وحيدًا صامتًا
وفي الليل، ساعة قبل الفجر، يرمي بحجر صدر الليل.

أنا من قوم نبيهم يأكل من إبهامه.
أنا من قوم لسانهم حجر، وغدهم حجر.
أنا من قوم إذا خرج أحدهم من بيته، لم يعد يعرف بيته
بيوتهم معلقة في سقف، والسقف مشدود بخيط من كلام
والكلام يكبر في الليل ويصغر في النهار
قمرهم يدور على وجهين: وجه يفتح نافذة على نجم عظيم
وجه لم يره أحد ولا نزل عليه من السماء ماء أو شهاب.

أسامة جاد

مشهد طبيعيّ فرحان

سوف أحترف الكيمياء لبعض الوقت
كي أختبر العناصر والتّراكيب الّتي تداعب عبّاد الشّمس
والكهرباء الّتي تطلي المعادن بالذّهب

سوف أنتظر المواقيت في صبر جميل
لاحتفالات النّجوم السّهرانة

سوف ألوّن الرّمل بما يتناسب
كي يذكر العشب هيأته الأولى
وتعرف الزّهرات أماكنها
في مشهد الطّبيعة الفرحان

سوف أسقي الماء بماء وأبلّل أطرافه اليابسة
سوف أرقص
سوف أطير
سوف أسبح عاريًا في النَّهر
سوف أنام في الغابة أعوي مع الذّئب أو أختبئ خلف الشّجرة

سوف أصرخ
سوف أضحك
سوف أبكي
سوف أرجوك كثيرًا
أن تحبّيني..
أكثر

***

أثر

تلك الخطوة
الّتي تخبُّ في الطِّين في طمأنينة

خطوته، الّتي تركل حجرًا
وتطبع أثرًا
وتسند سدًّا بركلة محترفة
أو تنزلق في الأراضي الرّخوة

أو تهدم حاجزًا، وتصل ماءين؛
يتمزّقان
في انتشاء

عبيد عباس

رجِم

كشهوةٍ
تُموتُ قبل أن تموتَ،
أو كأنْ يعود
بعد أنّ جرّبَ محنةَ الوجودِ، حِينًا، الجنينُ
للرحِمِ الآمنِ،
أهجرُ الكلامْ

سقطتُ فى الهباء نيزكًا
من اصطدام نجمتَي حلمي والبلادِ،
صرتُ لا أنا ولا سواىَ،
مغروزًا بلحظتي التي أسيرُ فيها واقفًا،
وخطوتي،
كأنها، أكبرُ من مسارها،
أسيرُ فيها بالغريزةِ؛ الجهاتُ
خُدعةُ القطارِ،
والقطارُ فكرتي العمياءُ؛
تجويفٌ بصخرةِ الغيابِ
والمُقامْ.

تدفعنى الرياحُ،
لا اختيارَ لي،
كريشةٍ
"أسيرُ والسلامْ.."

أقول فى سرّى
كما يقولُ، فى خروجِه
عن الخشوعِ للنفْسِ المُصلّي:

لا انتهاكَ للسكوتِ فى معيّةِ الإلهِ،
لا التفاتَ للشِمالِ واليمينِ
دون رغبةِ الإمامْ.

اقولُ كالذي يموتُ:
بعدما عبرتُ ذلك الطريقَ مرةً
ومرتينِ، ،
وانهزمتُ مرةً ومرتينِ،
لحظةٌ أخرى بهذي الأرضِ
لا تستأهلُ المعركةَ التي
تُهدّد المدى،
وتربكُ النظامْ.

أقولُ كالذي،
من اكتمالِ صمتهِ،
ينظرُ للمدينةِ التي
كأمٍّ بين أحضانِ غريبٍ:
ربما كانَ أبي،
هذا الذي..
ولا أراه فى الظلامْ
..
..
وأسدِلُ الرضا على خديعتي،
وأطفئُ السؤالَ
كي أنامْ.

مروة أبو ضيف

يقين العارف



أذكر جيدًا كيف حرقت روحي من أجلك
واستخدمت الدخان لتدفئة سريعة في ليال الخريف
كنت أسير علي الجمر بيقين العارف
أكاد ألمسك في الهواء من حولي
صاحبت الحواة وتعلمت السحر والكلام
لأتلصص عليك في البعيد
صدقت كل الوعود التي لم تقلْها
ولما مر الخريف سريعًا
لم تعد لك حاجة بالكلام ولا الحريق
كنت قد فرغت من شجنك تمامًا
وأردت أن تزرع حقلًا جديدًا
ربما ناوشتك رائحة البرتقال
وفقدت بعض الوزن فسقطت عنك عباءة الدرويش
سألتك وماذا عن روحي التي احترقت؟
فاقترحت أن أسير بقبعة بيضاء عوضًا عنها
ربما خرج منها أرنب يطوي معي طريق عودتي
الطويل
وأصابعي التي تركتها في حقيبتك
كمفاجأة ظننتها ستسعدك حينها
عرفت فيما بعد أنك لم تلحظها أساسًا
وأنك ألقيت بالحقيبة كلها في كومة نفايات علي
مشارف مدينتك
الآن بلا أصابع وبقبعة بيضاء مجوفة
أسير وبجواري أرنب
أبحث عن روح تصلح لاستخدام خفيف
وأي شيء بإمكانه أن يخفف من وطأة الكراهية
وأرسل كل يوم قاتل محترف إلى مدينتك البعيدة.

محمود سيف الدين

قصيدتان

يصلُ الحبُ إلى المجدِ من خلالِ الألم..
الألم الذي يتساقط في نومِنا
لكننَا نجده ذات صباحٍ فوق الوسائد
كفردٍ من العائلة يقول ببراءة مفرطة:
صباحُ الخير
ثم يرتفع كملائكةٍ تتخفف من حقائب السفر
تترك العالقين بمطار الوحدةِ البعيد
يقود شاحنة الذكريات الضخمة بحمولةِ الأيام
لا يلتفتُ لقسوة الطريق التي اكتشفها ذات يوم
فقط يمتن
الامتنانُ أكثرُ المشاعرِ عمرًا
حينَ يرحلُ كلُ شيءٍ..
وتبقى حفنة من الحب.

***

في مساءٍ..
يُشبهُ هذا
ويُشبه كلَ مساء..
سيكونُ في القِطار كعادته..
يستندُ إلى زُجاج النافذة..
يتخيلُ أن الرصيفَ المُجاورَ يودعُه..
أو أن هامشًا من الحياة
يترددُ في جنباتِ التأويل
تنطلقُ الصافرةُ التي بلا دُخانٍ
كما جاء في فيلمِ فرنسي..
غيرَ أن الشتاءَ عزيزٌ
والدخانُ في الجوانحِ
يطبخُ عيونَ من رحلوا
لتأكلَ الطريق..
لم يكن الوقتُ وغدًا أقلَّ تعاسةٍ من السفر
لكن مع هذا..
سيرى كثيرًا من القُبعات المُلونةِ..
الفساتين المنقوشةَ والأعشاب
أغراضَ المسافرين فوقَ أكتافٍ تحجَّرت..
فيما يُسمى بخيال المُسافر..
حين يقطعه بائعُ المصادفة
وصقيعِ التكييف الذي لا يهدأ..
سيضطرُ ان يتصرفَ
لكسرِ زجاج الملل.
يجرحُ أصابعَه..
لا يهم
ربُما يعدُّ أعمدةَ الكهرباء..
أو ينتظرُ شمسًا تتسرب بين سحابتين..
ربما يداعبُ طفلةً ضحكت في غفلةِ منه..
ولا يحبُّ أن يصدِّق
أنه سيصلُ يومًا ما

محمد عرب صالح

مَوَّالُ المُهَرِّجُ الحَزِين

"بأُغنيةٍ مُحطَّمةٍ.. أَهْذِي عن طريقٍ
كانت تَنهضُ في الماضي لِمَقْدِمِي..»
سَركون بولص

كما يُدَنْدِنُ إزْمِيلٌ لِتِمْثالِ..
أَعِدْ عَلَى أُذُنِ السُّمَّارِ مَوَّالِي
واشْحَذ رَبابةَ رَحَّالٍ،
وخُذْ شَفَتِي..
أشْجَى غِنائِيَّةً من أَلْفِ رَحَّالِ

كانَ الزَّمانُ فَتًى غَضًّا،
وصادَفَنِي..
أُعَبِئُ الظِّلَّ في جِلْبابِيَ البالي
أرى العَصافِيرَ تَلْهُو غيرَ عَابِئةٍ..
بِمَا سَتُفْصِحُ عَنْهُ قَوْسُ نَبّالِ

تَمُرُّ فوقَ رُفاتِ العُمْرِ ذاكرتِي
كما يَمُرُّ «عِراقِيٌّ» بِأَطْلالِ
صَوْتِي..
بَرِيدٌ لِمَن غابُوا وما خَطَرَتْ
هٰذي البِلادُ لَهُمْ يومًا عَلَى بَالِ

لِعاشِقَيْنِ اسْتَفاضَا فُرْقَةً وظَمَا..
والآنَ قُرْبَ سَرابِ الماءِ
لَاحَا لِي
لِضِحكَةٍ كُلّما أَشْعَلْتُها انْطَفَأَت
كَأنّني خَيْمَةٌ في حِجرِ زِلْزالِ

في صَفْحَةِ الشّارعِ..
العُكّازُ يَغْدِرُ بي
كَصاحِبَيَّ على المَقْهَى «الأمِيرالي»
تَخالُني شُرفَةُ الحَسناءِ مُبْتَهِجًا
كَبَهْجَةِ الماءِ في أحْضانِ غربالِ

عَطْفًا على الحُزْنِ..
فَرّت من فَمِي لُغَةٌ
فَرّ الجِمالِ العَطاشَى نَحْوَ جَمّالِ

وقُلتُ للزّمَنِ الصّعبِ:
اسْتَرَحتُ هُنا..
فافْتَحَ كتابَ اليَتامَى الآنَ، واقرَا لي
قَدْ ضِقْتُ مَشْيًا على جَمْرِ الحياةِ كَما..
تَضِيقُ زاجِلَةٌ عَرجَا بِمِرسالِ

باللّه يا صاحِبي
لو عُدْتَ ذاتَ صَبًا..
أَعِد على أُذُنِ السُّمّارِ مَوّالي



يونان سعد

حوتٌ أزرق

عيناه اللامعتان
ووقته الأزرق
كجناحي حوتٍ عظيم
في مياهٍ زرقاءَ ممتدة
يلاحقُ الأفق
ويستخفُ بالوقت
يجيئه الليلُ
يجيئه النهار
وهو على نورِ مقعده تربع
تتلاحقُ عليه الطبيعةُ
وتجري الأرض من تحته
وهو ثابتٌ في مكانه
يُطلُّ من نافذةٍ شفيفة في سيارة الأجرة
يطلُّ من البحرِ
على البحر

قبل أن ينام يدهنُ قصائده المحروقة بالزيت
أجمل من شباكٍ على وادٍ من الألماس، يحلمُ
يجيئه الليل
يجيئه النهار
وهو جالس في كراسٍ عديدة
يوزعُ نفسه على العالم
ويخلي مقعدًا بجوار الشباك
لعجوزين متكاسلين في يوم العسل
لا شيء يحدثُ
لا شيء يبقى على حاله
وإذا استمر على هذا المنوال
سيعيشُ عاله إلى الأبد

هناء الغنيمي

أن تشاهد نفسكَ مصلوبًا



صاحبت بابًا رماديًّا بالأمس
ضيعته عيناي
، مقتولًا
أو مشنوقًا بوابل من القلق،
لا يهم..
تمتلك مؤهلًا دراسيًّا يكفي لأن تلتحق بالجامعة
مرة أخرى وتعيد ترتيب عظامك

التعب والملل يجديان نفعًا كثيرًا
إن طالتك عناقيد السماء وأحبت ملمس عنقك الناعم،

تاريخه
يمتلك ميزات عديدة
منها أن تشاهد نفسك مصلوبًا
تأخذ أعمدة الإنارة طاقتها الرأسمالية منك

،
كل القصائد التي تسبح في مياه ملوثة
تقبل أصدقاءك بضراوة
حتى
أشد البحار ملوحة قد يقع الآن في حبك
ولا يشعر بالجوع

دماؤك غزيرة كما عواطفك التي تشبع الصحراء

لأن السراب هو امرأة
تتدفق من تحت غطائك

تقوم باحتضان هوائها
وتأكل كما الذئاب

مصطفى مرعي

الغزالة

لمحتُ الأيائل َفى عُشْبةِ العينِ تدنو تَفِرُّ
ولم أدرِ فيما تلوحُ النجومُ لنا بُرْهةً
ثم لا تستمرُ
تَجلَّى.. وراحَ.. وما زال طيفًا
أعَزُّ الغرامِ الذى حلَّ ضيفًا وفَارقَ ضيفًا
يُؤَجِجُ فى شجرة القلب نارًا
ويُلقِى على غُلَة النارِ رَشْفًا
وأشهى الكلام كلامُ العيونِ الذى
ليس يَنْفِى وليَسَ يُقِرُّ

وكان الطرادُ وَشِيكًا
ووجهُ الغزالةِ ما بَيْن بَيْن
هيامٌ تَشَرَّد فى وِجْهَتين
تواريهِ عينٌ وتُبْديهِ عين
تَوارَى من السهم حِينًا وحينًا
تَلفَّتَ فى العُشْب يُبْدى حنينًا
تفرَّقَ فى الضوء مثل اللُّجين
طرقتُ السماءَ ثلاثينَ حزنًا فلمَّا ابتسمتِ
لَثمتُ السماءَ على طرف عين
سؤالٌ يَرِفُّ كصوتِ الكَنَارِ على الخافقين
أتؤتى السماءُ بغَمَّازتيْن.. بغَمَّازتيْن
يَمُرُّ النسيمُ الذى لا يمرُّ

قِفِيْنِى على السُّمْرَةِ المُشْتهاةِ
أفكُّ شَفِيرَ الدماءِ الورودِ
التى رَمَت الرُّماةَ
وأرْفُلُ صَوبَ الدُخانِ الذى يَسْتَفِز الحياةَ
إلى خِدْرِ حوَّاءَ من أول الدهرِ

يا أولَ النورِ يا أولَ الطُهرِ
يا أولَ العِطْرِ يا أولَ الزَهْرِ
يا أولَ الشَوقِ مَسَّ الرُعاةَ
أُطَارِدُ فى فَوْحَةِ الصُّوفِ مِنْكِ
نَفِيرَ العروقِ.. وحَرَّ النعُومةِ فَوقَ الشِّفاةْ

قِفِيْنِى على إثرِ هذي الجِياد
أُفتِّشُ عن فارسٍ.. لاحَ لي
وأسْتَلُّ جَنْحَىً بين الرَمادِ
الحنينُ الذى فى المآقِى ينادي
العَجِينُ اخْتَمرْ
وخَتْمُ الذبيب على دالياتِ النُّهود انصَهَرْ
كشَمْسَيْن بُنِّيتين تذوبانِ لُجَّ البياض
لقد حَدَّثاني.. وفرَّا لأجلي

ثلاثينَ رَعْشةِ ماءٍ حبيسٍ
وعشرينَ دَقةِ قلبٍ حَلِيْبٍ
وبَلَّا الشفوفَ لكي يَلْمَحَانِي
لقدْ حَدَّثانِي وفَاحا على الروح قمحًا طَحِينًا
وبُنًّا دَفِيئًا.. وخمرًا بكأس الصِّبَا كَمْ سَقانِي
لقَدْ حَدَّثانِي وقالَ بِهمْسٍ
إذا ما تحرَّكَ في النَهْدِ ماءٌ
تطيب على الغصنِ كل الثمار
ويَثْقُلُ للقطفِ كلُّ قاصٍ ودَانِ
فيا فارسًا داخلي لم أجِدْهُ
لماذا استطابت خُطَاكَ التواني؟ وقَدْ حَدَّثَانِي

جميعُ النساءِ خُلِقْنَ لماء
وأنتِ خُلِقْتِ لخَيْط الضبابِ



يخضُّ المساءَ لنورِ القمرْ
وأنتِ اغتسلتِ بماء المَطرْ
وأنتِ اكتحلتِ بِضِل الحَوَرْ
أرقُّ وأغلى زهور القَدرْ
تُطِلُّ وقلبي إليها ظمأ
وتَمْضِي وفي القلبِ منها أثرْ
إذا حاول القلب منه الفكَاكَ.. يَشُد الوترْ

كأنَّ الكلامَ على شَفْتَيكِ نَبِيذٌ جميلٌ
تَعَطَّشَ في صَوتكِ الحُلو كأسانِ منهُ
كأنكِ قِطعةُ حَلوى وقلبي طِفلٌ صَغِيرٌ
كأنكِ حَجَرٌ كريمٌ.. تشعُّ النَضَارةُ من تحت جلدي
وأشعرُ أني أميرٌ بَهِيٌّ إذا ما ابتسمتِ

لماذا اسْتَطَابت خُطَاكِ الرحيلَ
وكُنَّا على شَطْءِ أحلى الكلام
وأحلى الكلام كلامُ العيونِ بغير كلام
شَفِيْفَينِ كُنَّا
وكانَ التقاءُ العيونِ صَلاةْ
هَدِيلًا رقيقًا يَسُوقُ العيونَ مَهاةً مَهَاةْ
وقلبُكِ كانَ يَرَانِى وقلبَكِ كُنْتُ أراه
تَرَاقَصْتَ يا وَجْدُ فى مُقْلَتينا وَلَوْلا
تَلَفَّتَ فى القلبِ ما أرجأتكَ الشفاة
تُرَانَا حَبسْناهُ زورًا وقهرًا
فَفَرَّ بعيدًا يروم النجاة
تُرانا كَفَرْنَاهُ نورًا خَلاصًا
لِيَمْضِى بعيدًا بعيدًا
ومَنْ غَابَ أضحى إله؟

خالد أبو العلا

حلم صياد أعمى

(1)

أوشك الضّياء أن يهجرني إلى مساحات خالية الظل
من إطار خشبي أنيق
حينها لم أكن سوى عزلة ساذجة بيضاء
تلعق إصبعها في طرف صورة مهترئة
بالأبيض والأسود.

(2)

القرش الأبيض
ما عاد ينفع اليوم
والأسود يدق أبوابًا موصدة بأقفال الصبر الجميل
ومفارقات عافها اللصوص
لحافظة نقود
ملقاة على رصيف النّهار المزين بغمامة ثابتة الحزن.

(3)

المرأة الجائعة
تخترق شرودي
تنتحل جثة على شكل متاهات في ورقة بيضاء
تنتظر قصيدة مثيرة للشفقة
وفي فمها شبع مجازي
وشبق اعتيادي النسيان
مشتعل تحت جلدها الأزرق.

(4)

كنت صخرة
أصطاد الموج متى أشاء
وأتصدق ببعض شموس
وربما كنت أعتقل لجّة هادرة
تخيف النوارس
فتهرب إلى فراغ رمادي باهت
فأقتلع لها أشجارًا من مدِينةٍ تشبهني
وأعيد هيكلة تضاريس الماء
حيث يفنى الانتظار.

(5)

لا يسقط المطر على ظل الوقت البارد
ووجهكَ سيدتي ينام على همسة صيف
يتقصى معالم مَطَرِ البَارِحَة
يلتحف قصيدة عارية
تمتص النكبات من المقاهي
وتستعير من ظلمة المكان امرأة ثملة الألوان.

(6)

قالت: لما كنت صغيرة
أطلقتَ قلبي في الأمَاكِن البكر
كحال الكثيراتَ اللواتي نبتت أثداءهن مبكرًا
وهن بكامل التهيؤ لسماع من يقول أحبك
والجسد غير آمن
حين تتلقفني أعين مغمضة جفونها
متحفزة للعناق
والوقت ظلَّ متأخرًا قليلًا عن حلم يولد كطمث نساء

يستمتعن بصكيك الوحدة.

(7)

لما كبرت
عرفت كيف أموء في أسفل الدرج
وأصرخ بلا استئذان
قبل أن يتراكَمَ الوقت في قاع رأسي
ويلفني بلا ذراعين
كنصوص غَرِيبَةِ الأطْوَار
تدفقت من فم عصفورة تتلكَّأُ فِي قلْبِي عن النجاة
بأكذوبة
أسواق نخاسة
والفراش مكعب ثلج
يذوب في شغفه للعِبَاراتِ المجهولة الغامِضَة
عن نساء يخبئن أسرارهن
تحْتَ مَطَرٍ يَهطِلُ في قميص الفراغ.

(8)

أنا الآنَ استويت دهشة
في كف الموت
أصنع الجوارب للرؤوس
وقبعات للأقدام
وأنسج قمصانًا صوفية زرقاء للصيف
لا أعرف كيف الوَفاءُ بمواعيدي المؤجلة دائمًا
أدندن الروح كأغنية مدججة بالنحيب
تطوف فوق صدر المرايا
تبحث عن موضع يصلح للرقص بساق واحدة.

(9)

ضاعت مني هويتي
أو ربما تهت عنها
ففقدت جسدي الوسيع
وانكشفت للريح سوءاتي
واستباحني حلم صياد أعمى
يرمي بطمأنينة قشرة رضاه بعيدًا
عن عيون العصافير العجولة
وأطفال يقذفونني بالحجارة كلما تسلقتَ شجرة
متورّمة الساق تعاني من روماتيزم مزمن
وأنيميا حادة في تفاحتها الأخيرة لي.

(10)

أصبحت نيزكًا عملاقًا
بحجم قرص دواء مخدر
تلك غاية أخرى كنت أدخرها عندما أتورُّطِ فِي
قصيدة جديدة
غير مصنعة
لها حجم سنبلة متوسطة بمقياس رسم مناسب
لشدة الألم
نبتت في مناخ يغطي رأسه بأشواك حمراء
خشية أن تصيبه دورة طمث أخيرة لوردة بيضاء.



منير عتيبة

باعوا القضية

كان السيد (3X) يشعر بالقلق الشديد حتى أنه ابتلع حبتين من دواء لمقاومة صداع قاتل سوف يشعر به لا محالة إن استمرت الأمور على ما هي عليه الليلة.

منذ ما يقارب ثلاثة أرباع قرن ومثل هذه الأيام بمثابة عيد سنوي يؤكد انتصاره وسطوته هو ومن سبقوه في قيادة هذه المنظمة، حتى أصبح كل شيء يحدث بشكل روتيني محفوظ، فلماذا انقلب الحال في هذا العام بالذات؟ العام الذي سيخرج فيه للمعاش؟ هل كتب عليه أن تكون آخر أيامه في قيادة المنظمة مجللة بالعار؟

ضرب السيد (3X) سطح مكتبه بقبضة يده اليمنى غيظًا، ولم يرد على زوجته التي ظهرت صورتها على شاشة تليفونه، لكنه تأمل عميقًا خريطة كبيرة للعالم تغطي النصف الأعلى للجدار المواجه لمكتبه، كانت الخريطة ميتة تمامًا، مجرد خطوط طول وعرض وحدود لبلدان، لم تكن تضيء باللون الأحمر في أي نقطة من النقاط المعتادة في مثل هذه الأيام من العام، ولم يتحرك شريط المعلومات فوقها ليشير إلى أعداد المتظاهرين في بلدان مختلفة، ولا القتلى أو الجرحى، ولا المقبوض عليهم، ولم تظهر أسفل الخريطة صور القادة والزعماء الموالين وغيرهم من المعادين في الظاهر لتوضح تحركات كل منهم.. لا شيء إطلاقًا، كاد السيد (3X) يشعر بأن قلبه سيتوقف عن النبض، فأسرع يضغط على زر على سطح مكتبه لتظهر سكرتيرته، فأمرها بأن تطلب كبار معاونيه في اجتماع عاجل بعد خمس دقائق.

كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل بدقائق في النصف الغربي من الكرة الأرضية، ولم يكن السيد (3X) هو الوحيد الذي يشعر بالقلق، بل كان معاونوه الثلاثة أيضًا يكادون يضربون رؤوسهم في الحائط لعل فكرة ما تسقط منها فيفهموا حقيقة ما يحدث، فهذا الصمت المريب لعدة أيام سابقة، ولهذه الليلة بالذات، وهذا الاختفاء التام لما يمكن أن يعتبر طقوسًا دولية، يؤدي إلى حيرة لا تقل عما يمكن أن يشعروا به لو توقفت الشمس عن الشروق مثلًا أو قرر الثلج عدم الذوبان في كأس ساخن.

دخل المعاونون الثلاثة إلى مكتب السيد (3X)، جلسوا جميعًا صامتين على طاولة الاجتماعات. قدم كل منهم تقريره فيما لا يزيد عن عشر ثوان، كان التقرير ذاته لديهم جميعًا:

لا شيء يحدث، ولا نعرف السبب.

رن جرس التليفون الأحمر الموضوع على طاولة



الاجتماعات، نظروا جميعًا إليه، تردد السيد (3X) في رفع السماعة لثوان، لكنه لم يجد مفرًّا من الرد، فهذا التليفون مخصص لرئيس الدولة.
رأى المعاونون وجه السيد (3X) يمتقع وكأنه يوشك على الموت، وكان صوت الرئيس واضحًا بدرجة ما، ففهموا أنه يوبخه، وينذره بأنه لن يجدد عقده كرئيس للمنظمة كما وعده من قبل.
وضع السيد (3X) السماعة الحمراء التي توهجت أكثر من سخونة يده، نظر إلى معاونيه مرة أخرى كأنه يستنجد بهم لينقذوه بأية كلمة، لكنهم ظلوا صامتين.
لم تمر دقائق حتى بدأت تليفونات أخرى على الطاولة ترن، فأشار السيد (3X) إلى رجاله بأن يتولوا هم الرد، وعاد للجلوس إلى مكتبه يحاول أن يفكر في كل التفاصيل لعله يصل إلى شيء يضيء له طريق الفهم.
كان معاونو السيد (3X) يردون على رؤساء دول، وأمراء، وملوك، وقادة منظمات إرهابية، وحقوقية، وأباطرة إعلام واقتصاد.. كلهم يسألون السؤال نفسه، وكلهم ليس لديهم أي تفسير لما يحدث، والجميع يشعرون بأن العالم سينهار بعد ساعات على رؤسهم جميعًا، ولا يعرفون كيف يتصرفون، فالسيناريو المعد لهم أدواره محددة، وهم تدربوا عليها كثيرًا، ونفذوها طوال عقود، ونفذها من قبلهم بنجاح كبير، لكن من يبدأون الحركة توقفوا فجأة، ولم يقوموا بأدوارهم، فكيف سيكون الرد على الصمت والثبات الذي وصل إلى حده الأقصى؟
كانت الأسئلة تروح وتجيء عبر التليفونات المؤمنة تمامًا ضد التنصت، لكنها تسجل كل كلمة لصالح المنظمة التي اعتادت إدارة اللعبة كلها، حتى إنها رصدت مكالمات حائرة تحاول أن تصل إلى أية معلومة بين أطراف يبدو أنها من ألد الأعداء لكنها في الحقيقة تجلس في الخندق ذاته.
وضع السيد (3X) رأسه بين يديه محاولًا التركيز، فهو وريث السيناريو وتنفيذه، وكل الآخرين مجرد ممثلين يقومون بالأدوار المرسومة لهم، من ينجح ينال التصفيق وبعض العطايا، ومن يفشل يخسر دوره إلى الأبد، ويأتي ممثل جديد أكثر ذكاءً وقدرة.
يبدأ الفيلم هادئًا قبل موعد الانفجار بأسابيع قليلة، أخبار متناثرة في وسائل الإعلام المختلفة للتذكير بالنكبة، ثم مقالات ندب وولولة وبكاء على التاريخ الضائع، أفلام وثائقية تصور المآسي المريعة وتزيد من شحن الغضب بالنفوس الغاضبة أصلًا،

آخرون يهاجمون القادة الذين فرطوا، وفريق يمجد الأبطال الذين استشهدوا، والبعض يكشف بعض أسرار مشينة لمن كانوا في درجة تشبه التنزيه، أسرار موجودة فعليًا، لكنها تكشف قليلًا قليلًا وفق استراتيجية محددة كل عام، مشادات كلامية على شاشات التليفزيونات، ينتقل صداها إلى الشارع، تهديدات بتفجيرات في أماكن مختلفة من العالم من أجل القضية، تحذيرات الحكومات من الشغب، استعداد الشباب في العديد من البلدان لأي نداء للتظاهر، حكومات تدين المتظاهرين المشاغبين، حكومات تؤيد المتظاهرين المناضلين، خطباء مع القضية، خطباء مع التطبيع، رسوم كاريكاتير مع وضد.. ثم تنفجر الكثير من شوارع العالم بالمظاهرات الحاشدة، تؤيد المظاهرات الكبرى في الأرض المحتلة، فقتل للمتظاهرين في أماكن، وسحل في أخرى، وسجن في ثالثة، وتبدأ المنظمات الحقوقية عملها وضجيجها المحسوب بدقة حسب وزن كل دولة، وأثناء ذلك تكون قد زادت مساحة الأرض المحتلة، وعدد الشهداء، والمسجونين، وأرصدة كل الأطراف الأخرى من حكومات وإعلاميين وإرهابيين ومحركى مظاهرات، وزاد بدرجة أكبر إحباط من خرجوا من أجل القضية مستعدين للتضحية بأنفسهم مقابل شعاع من أمل في التغيير، لكن السيناريو محكم، والمخرج قوي، والممثلون يؤدون أدوارهم جيدًا..

فماذا حدث هذا العام؟

ضرب السيد (3X) المكتب بقبضته اليمنى مرة أخرى، وهو يصرخ بالسؤال، نظر إليه معاونوه بفزع، وتوقفوا عن الكلام للحظات، ثم واصلوا الحديث في التليفونات محاولين الوصول إلى تفسير ما.

أدى الإعلاميون من الفرق المختلفة أدوارهم بمهارة، خصوصًا أنها لا تكلفهم سوى إعادة نشر ما نشروه سابقًا، وبدأت المعارك الإعلامية تلتهب، لكن مكتب الرصد الإعلامي في المنظمة رصد أن الناتج صفر، فلا أحد يشاهد هذه البرامج على شاشة التليفزيون، ولا في اليوتيوب، ولا يوجد (لايك) واحد على أي منها في أية وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي.

المنظمات التحت أرضية التابعة للمنظمة أعلنت ما اعتادته من تهديدات بتفجيرات عديدة منها تفجير المنظمة نفسها، وكان رد الفعل الوحيد بعد كل تهديد أن يضع جميع مستخدمي وسائل التواصل في العالم وجهًا ضاحكًا بسخرية على صفحاتهم لعدة ثوان، ثم ينشغلون بأمورهم الخاصة.

منذ أسبوعين أمر السيد (3X) بمضاعفة الميزانية المخصصة لشحن الشباب للخروج إلى الشوارع، لكن الأموال صُرفت ولم يظهر لها أي عائد، فكل التسجيلات التي عرضت عليه لتجمعات شبابية في بلدان مختلفة لم تتعرض لذكر القضية ولو بجملة واحدة.

هل توجد منظمة أخرى موازية لنا تعمل في ظلام أكثر قتامة ضد أهدافنا؟

دار السؤال بذهن السيد (3X)، ثم نطق به لسانه، فكر معاونوه، ناقشوا كل الإجابات المحتملة، لكنهم في النهاية لم يتوصلوا إلى إجابة مرضية، فمن المستحيل وجود مثل هذه المنظمة بدون أن يعلموا عنها شيئًا، كما أنهم لا يتخيلون أن يفكر أحد في العالم في العمل ضدهم لأنه بهذا يحكم على نفسه بالموت.

لم يكن شروق شمس يوم 15 مايو وتسلل أشعتها عبر زجاج مكتب السيد (3X) بشير فرح وزيادة مخصصات مالية ومجد يحصده هو ومنظمته ككل عام، كان هذا الشروق نذيرًا بغروبه هو شخصيًا. قام من كرسيه وهو يشعر بإجهاد قاتل، وصداع أكثر فتكًا، نظر إلى خريطة الحائط، كانت على حالها من الموات والصمت، وكانت رؤوس معاونيه ملقاة على طاولة الاجتماعات وقد تعالى غطيطهم، وأصوات كثيرة بلغات عديدة تأتي عبر سماعات التليفونات المفتوحة تتساءل بفزع: ماذا نفعل؟ ماذا نفعل؟

كانت هذه آخر مرة يفكر فيها السيد (3X) في فتح زجاج نافذة مكتبه، لكن من رأوا جثته تسقط في الهواء لترتطم بالأرض محدثة صوتًا مدويًا لم يعرفوا أن جثثًا أخرى سقطت في اللحظة نفسها بطرق مختلفة في أماكن عديدة من العالم.

يحيى الشيخ
(العراق)

كيوبيد

أحبُ زيارة التماثيل في الليل، لاعتقادي بأنها أرواح ممسوخة، تستفيق بعد الظلام؛ تتحرك، تتكلم، تنزل من منصاتها وتطارد الناس وتسلبهم، وأحيانًا، تكسر زجاج النوافذ وتتسلل للمخادع، وتمارس ممارسات البشر.
دخلتُ الحديقة الملكية، في زاويتها المطلة على نافورة كسولة، ينتصبُ تمثال آلهة الحب كيوبيد: من المرمر الروماني، عاريًا كما خلقه ربه، أعزل، على منصة مزخرفة بأبيات للشاعر الإغريقي أُوفيد من ديوانه الأشهر (مسخ الكائنات). تأملته وقرأت أجمل الأشعار عنه، وفكرتُ بتقليد وقفته، وهو يشير إلى قلب مجهول: «جميل أن يشير الملائكة إلى المجهول فهذا سر من اسرارهم، ولكن ماذا عن الإنسان حين يشير إلى المجهول؟». قلت في نفسي. أغوتني فكرة تقليده، عسى أن أدرك المجهول.
خلعتُ قميصي وعلّقته على شجرة، خلعتُ حذائي الجديد اللامع من الروغان، ووضعته تحت القميص على الأرض، خلعتُ سروالي وعلقته فوق القميص، خلعت ملابسي الداخلية وطويتها بأناقة فائقة، على عادتي، ووضعتها فوق الحذاء، ووقفت تحت التمثال أقلّد وقفته تمامًا.
استغرقتُ الوقت أتذكر أيام المسرح الصاخبة، التي استهلكت حياتي كلها، تذكرت الأدوار التي قمت بها، والجمهور في القاعة المعتمة لا يظهر منهم غير التماع عيونهم كما تلمع عيون الذئاب في الليل، والأضواء على وجهي تعشي البصر، والعرق يتصبب من كل مسام في جسدي.
آه، المسرح! المكان الأجدر بالعيش، حيث يكون فيه المرء خارج الواقع وخارج نفسه، فضاء استوعب جسدي وصراخي، واحتوى حيرتي، وأجاب على اسئلتي بـ: «لا أعرف». كم هو جميل أن تجيب على كل سؤال، منذ ولادتك حتى مماتك، بـ»لا اعرف»، وتنجح!
لا أعرف كم مرَّ من الوقت وكم مرَّ من ناس التفتوا إلى جهة التمثال دون اهتمام لوجودي، غير كلب صغير شمَّ قدمي، رفع ساقه وبال عليها ولم أتحرك. منظري العاري لم يستفز أحدًا، مع أنّي بجسد آدمي يغطيه شعر كث أسود، وأعضائي ليست كأعضاء التماثيل مصقولة.. لا بد أني كنت في نظرهم تمثالًا آخر، أو ظل كيوبيد على الأرض.
أغراني النجاح وظللتُ فترة طويلة، حتى هبَّت نسمة باردة بعثت فيَّ القشعريرة، فهرعتُ لألبس ملابسي وأغادر.. لم أعثر على قطعة منها، تلفّتُّ مذعورًا، رأيت كيوبيد يرتديها ويولي الأدبار، والمنصة فارغة. فكرت بمطارة التمثال واسترد ملابسي، اعترضتني عربات النظافة، كانت تغلق ممرات الحديقة وتغسلها بخراطيم المياه، فعدتُ واعتليتُ المنصة.
فكرت بعد يومين من ملازمة الفراش ومعاشرة القشعريرة المقززة، العودة للمكان لأسترد ملابسي وأطمئن على نفسي، شاهدت كيوبيد على منصته، عاريًا يشير إلى قلب مجهول كما رأيته أول مرة، فعدت إلى البيت خائبًا. في الطريق أخذت أتذكر كم مرة عدتُ خائبًا، حتى وصلت ووجدت زوجتي تولول وكأنها منيت بكارثة: «أين ملابسك التي ارتديتها بالأمس؟». طفقت على عادتي، بكل جدية وحرص، البحث معها.

تيسير النجار

أصفر داكن

استيقظت السيدة صباح، وهي تشعر بصداع يقسم جمجمتها كأنها لم تنم من الأساس، أيقظت ملك وأعدت الإفطار، وجهزتها للمدرسة، كانت تعمل كل الأشياء بلا روح، حتى صغيرتها التي بالصف الثالث الابتدائي سألتها عما بها، فابتسمت صباح وضمت ابنتها إلى صدرها ثم زفرت وقالت: لا شيء.
ودعت طفلتها، ثم أغلقت الباب، وعجزت عن النوم مرة أخرى.
لن تذهب اليوم إلى محل الملابس الذي تعمل به، هكذا قررت فجأة، ثم أرسلت رسالة عبر الواتس آب لصاحب المحل أنها مريضة، تعرف أن زميلتها في العمل هالة ستكون موجودة، بالإضافة إلى البنات الأخريات لكنها ليست على صلة قوية بهن.
خلعت جلبابها ووقفت في الصالة بقميصها الداخلي، له حمالات رفيعة ويصل إلى فوق ركبتها، لونه بيج من الساتان، ضمت ذراعيها إليها، كأنها تحضن ذاتها وبكت، ثم ركعت على السجادة وتكورت مثل الجنين، ودموعها تقطر على السجادة، تحول لونها الأحمر إلى أكثر قتامة.
رنين الجرس قطع وصلة البكاء، ارتدت جلبابها في عجالة ووضعت الحجاب، وجدته صاحب العمارة يطالبها بالأجرة الشهرية، عادت إلى غرفة نومها وفتحت حافظة نقودها، أخذت ما تحتاجه ومسحت دمعتها بظهر كفها، راجع المبلغ بأصابع مدربة وأستأذنها ورحل.
جلست على الكنبة في ضجر، ورفعت ساقها اليسرى، ثم كشفت ركبتها، تأملت آثار الجراحة القديمة وذكرياتها الأليمة، في محاولة منها لتهدئة نفسها بأن كل شيء سيمر، وانتبهت فجأة إلى الشعيرات السوداء التي صارت ملحوظة، لم تستخدم الحلاوة منذ زمن، صارت تعتمد على الكريم لإزالة شعر أبطيها وعانتها، برقت في ذهنها الفكرة، لماذا لا تدلل جسدها مجددًا؟
تذكرت مراهقتها وحرمانها من تنظيف حواجبها ونتف شاربها، كانت تبدو مضحكة فهي غزيرة الشعر، فعلتها لأول مرة بماكينة حلاقة والدها، ثم صارت تستخدم الموس.
وابتسمت عندما استحضرت المشهد، ورأت نفسها مثل الطيف، بيدها الصغيرة والموس في قبضتها، وجرح فوق شفتها العليا، والدم، هرولت إلى الثلاجة ووضعت قطعة ثلج حتى يتوقف الدم.
الدم دائمًا يفيض من جسدها فجأة ويفسد لحظاتها، قبيل زفافها، اجتمعت بنات العائلة وجهزن عجينة السكر، وكلما فردت إحداهن قطعة على جسدها يلتهب ويحمر، وتظهر نقاط الدم متفرقة على سطح جلدها، لا بد أن يبرد جسدها بعد الحلاوة، حتى تظهر الحناء عند رسمها، وذلك يحتاج إلى يومين على الأقل.
ثم فركن جسدها بمطحون الأرز والترمس، كانت تتألم وتعض شفتيها بصمت، تحملت كل ذلك من أجل أن تظهر جميلة وشهية في عين هاشم زوجها، بكت مرة أخرى حتى انتفض جسدها من قسوة ذكرياتها.
هاشم الذي ضرب جسدها الذي أعدته له، ضربها ليلة الزفاف حين خافت وانكمشت حول نفسها، ضربها واقتحمها بحماقة، إلى الدرجة التي كونت بركة من الدماء أسفلها، وقف مرعوبًا ثم اتصل بأهلها ونقلوها إلى المستشفى، ليلة العمر تحولت إلى مأساة.

جسدها الطري، المنقوش
بالحناء على فخذها الأيسر
وردة بأغصانها الطويلة،
رآها طاقم التمريض
والطبيب، وهم يسألون
عن العنيف الذي تسبب في
كل هذا التهتك.
لازمتها والدتها في الفراش
حتى تمنعه عنها طوال خمسة
عشر يومًا، والصباحية التي
كانت للمباركة، أصبحت للسؤال
والاطمئنان، لا يوجد ما تخبره للفتيات
همسًا كما كان يحدث مع المتزوجات حديثًا،
بهتت الحناء قبل أن يقبلها كما كانت تشتهي،
أو يخبرها بجمالها.
كان يفخر بكونه رجلًا خامًا، فهو بريء من كل
الدنس، لكنه في نظرها همجي وأرعن وعنيف،
استمر زواجهما خمس سنوات، كانت سلسلة
من العذابات والمرارة، أنجبت ملك بالرغم من
موانع الحمل، مرضه الجنسي وسرعته حالا دون
ارتوائها طوال فترة زواجهما.
ها هي مطلقة وأم طفلة ومتعبة، هرب من
مسئوليته، والمحاكم لا تعرف سوى التأجيل،
لا يدفع جنيهًا لابنته، هي تعمل وترعى وتربي،
وتنسى أنوثتها المستعرة بداخلها، لكنها تحت
الرماد متوهجة.
تشتاق لوجود رجل ولا سبيل إليه، فرصها كادت
تنعدم برفقة طفلتها، من الذي سيربي طفلة ليست
من صلبه، من يتقدمون لخطبتها يعرضون عليها
أن ترسلها لوالدها، لكنها لا تحتمل فراق ابنتها
عنها.
تسللت إلى مواقع السوشيال ميديا، تواعد هناك،
وتسمع كل ما تريده، ثم تضم وسادتها وتبكي
حتى تنام، لكنها تريد الحقيقة، ترفض أن تفتح
الكاميرا مهما بلغ احتياجها، تدرك ما قد تتورط به
جراء فعلتها.
مررت أصابعها على شعرها الهائش، ونهضت
من فوق كنبتها، متجهة إلى المطبخ، أمسكت حلتها
الصغيرة ووضعت السكر والليمون وقليل من الماء،
وتركتها تغلي فوق البوتاجاز.
بحثت في أدراج مطبخها بهمة، ثم
أمسكت كيسًا صغيرًا به حبات
صغيرة سوداء، أفرغتها في كوب من
الألومنيوم يبدو عليه القدم ولونه
أسود من الداخل، من آثار الصبغة،
أخرجت من ثلاجتها علبة زبادي،
أضافتها على الصبغة بعد إذابتها
على النار، مشطت شعرها،
ووضعت الصبغة ثم أحكمت
وضع كيس بلاستيكي على
شعرها.
أمسكت بإصبعيها عود
كبريت وغمرته في عجينة
السكر التي فارت قليلاً،
وقطرت على حافة
البوتاجاز، تكورت القطرة،
كانت ذهبية ولامعة، أغلقت
البوتاجاز، ووضعت الحلة
داخل حلة أكبر بها ماء بارد من الثلاجة.
خلعت ما تبقى من ملابس، فردت العجينة الذهبية
على ساقها اليمنى، ثم اليسرى، وهكذا حتى انتهت
من كامل شعيرات جسدها.
فكت الكيس بعدما دخلت الحمام، وانهمر الماء
بلونه الأسود، تراقبه وهو ينجرف نحو المصرف،
وتتخيل أيامها الحزينة تمضي معه، مررت
أصابعها على جسدها العاري، وهي تتخيل آخر
يشاركها هذا البهاء.
أنهت حمامها، مشطت شعرها، ونظفت المنزل،
نظرت إلى الساعة، اقترب موعد وصول ابنتها،
ارتدت عباءتها ونزلت السوق، اشترت البيتزا التي
تحبها طفلتها والآيس كريم.
رن الجرس، فتحت لصغيرتها التي تعلقت برقبتها
في حضن طويل.
طلبت منها أن تغير ملابسها وتستحم فهناك
مفاجأة لها، استجابت الصغيرة بفرح، وعندما رأت
البيتزا، دارت حول السفرة بمرح، وقبلت والدتها
مجددًا، غمر قلب صباح الامتنان.

شيرين فتحي

الصوت المفقود

«لاحظ الصغار أن صوت أمهم قد غدا أكثر جمالًا بعدما فقدته.. حتى أنهم صاروا يشترطون عليها أن تغني لهم كل ليلة في ميعاد النوم.. فبدأت تغني أغنية تلو الأخرى.. تؤدي الأغاني دون أن تكون منتبهة لشكل الأداء ولا لدقة اللحن. لكن اللمعة التي تلمحها في عيون الصغار، تطمئنها أن صوتها المفقود لم يشذ أبدًا عن الألحان الأصلية للأغاني. كل ليلة تفترش سرير أحدهم، وتبدأ في وصلة الغناء التي لا تنهيها حتى يُغمض النوم آخر زوج من العيون الثلاثة».

ابتدأت الحكاية حين استيقظت في أحد الأيام بلا صوتٍ يتموج في حنجرتها. ظنت أول الأمر أنها قد أصيبت بنزلة برد إثر عودتها من البلد الساحلي الذي قضت فيه إجازة الصيف مع زوجها وصغارها الثلاثة. لم تهتم أول الأمر بزيارة الطبيب. ابتلعت من نفسها بعض الأقراص. اهتمت بتقشير البرتقال، وتفصيصه، شاركها الصغار في التهامه كمقوٍ طبيعي للمناعة. شربت عشرات الفناجين من أعشاب الينسون المحلاة بعسل النحل. وشربت فناجين أخرى من الكراوية والمريمية الدافئة على أمل أن تستعيد صوتها، ولكن كل هذا بدا بلا جدوى.

أخبرت زوجها في نهاية الأمر، بينما كانت تبكي، أنها فقدت صوتها. استغرب الزوج الذي كان يسمع صوتها بوضوح دون أدنى حشرجة أو بحة خفيفة. استخف بشكواها مؤكدًا لها أن صوتها مسموع تمامًا. وأعاد على سمعها الجمل التي نطقتها أمامه بالنص لكي يؤكد لها أنها لم تفقد النطق كما تعتقد. لكنها ظلت تؤكد له بانفعال أنها لا تتمكن من سماع ما تنطق به.. أصابها تأكيده على وجود صوتها بالفزع، بدلًا من الاطمئنان الذي كان يرومه. لدرجة أن جعلها تدخل في نوبة صراخ لم تهدأ منها، إلا بعدما وعدها بأن يصحبها إلى طبيب مختص..

ذهبا أولًا لطبيب سمعيات، قاس لها درجة السمع رغم أنها أكدت للجميع قدرتها على سماع بقية الأصوات وتمييزها. حوّلها طبيب السمعيات لطبيب أذن وحنجرة والذي حولها بدوره.. لطبيب أشعة.. ومن بعد الأشعة ذهبت إلى طبيب أعصاب. كانت نتيجة كل الفحوصات السريرية والنفسية التي أجرتها سليمة إلى حد كبير.. فلم يأت تنقلها ما بين العيادات المتعددة، ولا تناولها للعديد من الأقراص والمهدئات بأية نتيجة تُذكر. حاول زوجها أن يقنعها بأن تتقبل الأمر.. إذ ربما يكون الأمر مجرد حالة مؤقتة تزول من تلقاء نفسها كما ظهرت بالضبط دونما سبب واضح. حاول أن يداعبها ليطمئنها قائلًا: المهم أننا نسمع صوتك بوضوح، ولا نفتقد وجودك بيننا.

– لكني أفتقد نفسي، أجابته بحزنٍ قاطع.

لم تقتنع بكلماته، ولا حتى استطاعت أن تهدأ. بل ظلت تبكي كل يوم بصوت خفيض. كانت تناجي اللّه كل يوم وتسأله ما الذنب الذي اقترفته حتى تحرمني من صوتي يارب؟ ولأن اللّه كان يعرف أنها لم ترتكب أية ذنوب.. فلم يجب.

كانت تخشى أن تصبح كالمرأة التي فقدت شكلها. تلك المرأة كان يتحول جزء منها في كل يوم إلى دخان يطير من أمامها قبل أن يختفي تمامًا عن عينيها. اختفت أجزاء المرأة واحدًا تلو الآخر، حتى اختفت المرأة وتلاشت تمامًا. لكنها لم تختفِ إلا عن ناظريها فقط. إذ كانت مرئية للجميع إلاها. ظل بوسع الكل رؤيتها وحتى تحسسها واحتضانها

فيما عدا هي. لو مدت كفها الافتراضي لتمس صدرها أو بطنها غير المرئيين ينفذ الكف منهما كما لو كان ينفذ من الهواء. ظلت تختفي وتختفي حتى نسيها الناس واعتقدوا أنها غير موجودة. حتى وهي أمامهم بشحمها ولحمها.

لا تذكر من حكى لها تلك الحكاية، ولا حتى في أي كتاب قرأتها. تظن أحيانًا أن الأمر كله كان مجرد حلم رأته من سنوات فائتة.

في مرة وبعد يأسها من عودة الصوت سألت زوجها أن يصفه لها.. كانت قد افتقدته لدرجة موحشة. فهي لم تسمعه منذ مدة طويلة.. ارتبك الزوج من السؤال، مكتشفًا أنه لا يستطيع أن يصف كيف يكون الصوت..

– مجرد صوت، أجاب.. مجرد اهتزازات حنجرية ينتج عنها موجات صوتية قابلة للسمع على هيئة جمل وكلمات.. خيبت إجابته ظنها. إذ بدا كما لو أنه يقرأ لها فقرة من أحد الكتب الطبية.

حاولت التناسي والعودة لممارسة حياتها بشكلها السابق والمعتاد. استأنفت متابعتها لدروس الصغار بعد انقطاعها عنهم لشهر كامل. بدأت تدرسهم دون أن تكون قادرة على سماع ما تقوله، لكنهم كانوا يهزون رؤوسهم ويعبرون عن الفهم بكل لغة أو إشارة يملكونها. أما بقية اليوم فكانت تقضيه ما بين البكاء والغناء.. كانت تبكي وتغني في نفس الوقت.. ولأنها لم تكن تسمع.. فلم تكن تميز أيها الغناء وأيها البكاء والنهنهة.. كانت تغني طوال الوقت.. من الصبح وحتى المساء.. تغني بينما تطهو، بينما تغسل الأصحن، بينما تنظف المنزل، بينما تنشر ملابس الصغار على أحبال الغسيل الخارجية.. في مرة صفق لها الصغار تشجيعًا لها على الأغنية التي أدتها بصوت رائع.. كان مقطعًا محببًا من إحدى أغاني وردة:

بنحب يا ناس نكدب لو قلنا مابنحبش
بنحب يا ناس ولا حدش ف الدنيا ماحبش
دي الدنيا يا ناس من غير الحب ماتتحبش

كان صوت الأم رائعًا بالفعل حتى من قبل أن تفقده. لكنهم نادرًا ما سمعوا غناءها، لم يكن لديها الوقت ولا البال الرائق للغناء، أعباء البيت والصغار كانت تشغل بالها معظم الوقت.

لم تنس الأم صوتها المفقود أبدًا. بل ازداد حزنها عليه. وبمرور الأيام فقدت جلَّ رغبتها في الحياة وانقطعت شيئًا فشيئًا عن النطق والتواصل مع الجميع.. لم تعد تفتح شفاهها ولا حتى لتناول طعام. فقط تبتلع بعض قطرات بسيطة من المياه، تبقيها على قيد الحياة.. نحفت حتى أصبحت أشبه بشبح يشاركهم بعض االهواء في نفس البيت، شبح يحوم حول الزوج والصغار، يحاول أن يراعيهم دون أن يقترب منهم أو يمسهم، ودون أن يكونوا متأكدين من تمام وجوده أو غيابه..

في أحد الأيام، استيقظت بفكرة ملحة في رأسها. قررت أن تسافر إلى نفس البلدة الساحلية التي زارتها قبل أن تفقد صوتها.. فكرت أنها ربما تجد الصوت هناك في نفس المكان الذي فقدته فيه.

رحلت فجرًا، قبل ميعاد استيقاظ الجميع. تركت رسالة ورقية لزوجها على مائدة السفرة التي أعدت عليها طعامًا كافيًا لإفطاره هو والصغار. لم تكتب في الرسالة سوى أنها قد رحلت للبحث عن صوتها المفقود.

وصلت المرأة للبلدة الساحلية بعد ست ساعات من السفر.. لم تتناول خلالها كالعادة إلا بعض المياه. استقلت مواصلة أخرى إلى الشاطيء الذي اعتادت النزول فيه مع زوجها والصغار.. كانت قد مضت خمسة أشهر على تلك الزيارة الأخيرة.. أصبح بعدها الطقس أكثر برودة.. والمكان شبه مهجور.. لكنها كانت متحمسة.. مشطت الرمال بحثًا عن الصوت وكأنه شيء مادي ستتمكن من إيجاده والتعرف إليه فور رؤيته. حفرت بيديها في طبقات الرمال الجافة والرطبة.. فتشت القواقع والمحارات التي كان يرميها الموج على الشاطيء.. اقتربت أكثر من البحر.. ولجته بقدميها قبل أن تغوص في مياهه بكل جسدها.. خرجت منه بعد عدة ساعات خالية الوفاض من كل شيء. لكن لمحها رجل أربعيني.. حاول أن يتكلم معها لكنها كانت في حالة إعياء شديدة لم تسمح لها بالنطق ولا برد الكلمات.. أجلسها على الرمال البعيدة نسبيًّا عن البحر، حتى تستمد منها بعض الدفء.. حين هدأت قليلًا وبدأت في استعادة أنفاسها التي انقطعت من كثرة السباحة والغوص.. حاولت أن تفتح شفتيها لتجيب على أسئلة الرجل ولكنها لم تقوَ.. سألها الرجل بعفوية: هل فقدتِ صوتك؟

اندهشت من سؤاله، فهزت رأسها بالإيجاب دون أن تنطق.


19. Juni 1985

ابتسم الرجل قائلًا:
لا تقلقي، لقد وجدته واحتفظت لك به. صوتك معي.. أعتني به جيدًا من يومها. لم أفرط فيه أبدًا.. كنت في انتظارك.. كنت متأكدًا من أنك ستعودين للبحث عنه حين يحين الوقت.. ابتسمت المرأة وتمكنت أخيرًا من فتح فمها والنطق ببعض كلمات الشكر والامتنان.. اعتذر الرجل منها، لأنه لم يتمكن من سماعها، لكنه حاول قراءة شفتيها اللتين نطقتا بالكلمات ذاتها مجددًا وتفهَّم أنها تشكره.
أدهشها كونه الوحيد الذي لم يسمع صوتها..
ورغم ذلك لم تقرر الذهاب معه، إلا بعدما طلبت منه بلغة الإشارة أن يصف لها الصوت الذي وجده، خشية أن تكون خدعة منه، خاصة أنها لم تتعرف عليه بما يكفي، كي تمنحه ثقتها.
فهم الرجل السؤال ولكنه أعاده عليها بلغة الكلمات، كي يتأكد من صحة فهمه، فهزت رأسها بالإيجاب.. وقتها نظر الرجل في عينيها ولم يفه بأي كلمة سوى أنه بكى.. تأثرت المرأة لبكائه الذي ازدادت حدته قليلًا حتى تحول إلى نشيج أشبه بالغناء.
لم تعرف هل هذا النحيب كان وسيلته لوصف صوتها، أم أنه كان ينتحب بالفعل. لكنها على كل حال كانت قد اتخذت قرارها بأن تتبعه.
قامت، ونفضت ملابسها الرطبة من الرمال التي التصقت بها، سبقها في المشي بخطوتين، بعدما أخبرها أنه يقيم في أحد الأكواخ الخشبية القريبة من هذا الشاطيء وأن صوتها هناك في الانتظار.
بينما كانت تتبع الرجل شعرت بحميمية غريبة لم تعرف مصدرها.. وصلت معه إلى الكوخ. أجلسها على مقعد مصنوع من الخيزران.. كان موظفًا في شركة الكهرباء، هجرته زوجته مصطحبة طفله الوحيد، بعدما ملت منه. كان مريضًا بالأصوات.. يسمع أدق الأصوات. أقل الترددات الصوتية تثير إزعاجه، تسبب له آلامًا حادة في الرأس.. يمسك وقتها رأسه بكفيه ويظل يضغط عليها، حتى يكاد يكسرها. يجز على أسنانه، يتألم ويصرخ. أحيانًا كان يدخل في نوبات من التشنج تنتهي بفقدان تام للوعي.. زار العديد من الأطباء دون جدوى. دعمته زوجته في محاولاتها المتكررة للتخفيف عنه.. كانت لا تحادثه إلا همسًا.. تتمشى في البيت على أطراف أصابعها.. لا تفتح أو توصد الأبواب أو الشبابيك.. حتى أواني الطهي.. كانت شديدة الحرص في ألا



تحتك الملاعق بالأواني والأطباق مصدرة صوتها المزعج والمألوف للجميع.. لكن احتكاك ملاعق الجيران بصحونهم، كان يصله.. سعلة الجار، أو مجرد تقليب ورقة في كتاب لطفل يذاكر في نفس البناية، كان كفيلًا بإفساد يومه. أصبح الأمر لا يطاق بعدما وُلد طفلهم الأول.. صرخات الطفل المفاجئة والمتواصلة أصابته بإغماءات عديدة، لم تتحمل الزوجة عبء الاعتناء بالأب والطفل معًا. قررت أن تكتفي بالعبء الأخف، أو الذي رأت أنه لا يمكنها التخلي عنه، ورحلت. ترك هو المنزل الذي كان يعيش فيه معها، وابتاع هذا الكوخ البعيد عن كل مظاهر الحياة. اعتاد أن يصطاد كل يوم قبيل العصر. يختار سمكة واحدة ليشويها من صيد النهار، ويعيد باقي السمك إلى البحر. لكنه في هذا اليوم لم يصطد إلا سمكتين فقط. خشي ألا يجد قوت يومه التالي فاحتفظ بالاثنتين. لم يتخيل أنه قد اصطادها لها.

ذهب الرجل إلى حجرة داخلية وعاد بإناء شفاف، أخبرها أنه احتفظ بصوتها في داخله طوال تلك الأشهر الفائتة.. أخبرها كم هو ممتن لهذا الصوت الذي قضى معه أجمل لياليه حتى وهو لا يقول له أي شيء سوى النحيب والبكاء.. يومها كان جالسًا على الصخور يصطاد كعادته، حين انتبه لصوت أشبه بالنحيب.. سمعه بوضوح رغم وضعه لسدادات الأذن التي تريحه وتمنع عنه جزءًا كبيرًا من صخب الأمواج الذي يزعجه.. تلفت حوله.. لكن المكان كان خاليًا تمامًا.. حساسية أذنه مكنته من تتبع الصوت حتى تعرف إلى مكانه.. وجد الصوت ليلتها مبللًا، يرتعد من البرد.. ومنهكًا من كثرة البكاء. حمله بحرص ما بين كفيه، تشممه بأنفه واصطحبه معه إلى البيت، أغلق الشبابيك وحاول أن يدفئه. وقضيا ليلتهما الأولى معًا.

منذ جاء صوتها معه إلى البيت.. ولم تعد أية أصوات أخرى تزعجه.. وكأن العالم قد خلا حوله من الأصوات والنبرات المؤذية. اكتشفت من حديثه أن صوتها غير المسموع كان يصله هنا في هذا الكوخ وبمنتهى الوضوح.. لقد اعتاد أن يربت عليه وقت الحزن. وأن يتحاور معه في أوقات الحيرة والتساؤلات عن سبب الفقد وحكمته.. أخبرها أنه ولمدة خمسة أشهر كان يسمعها بوضوح، ويستمتع بكل ما يصله منها، كان يستمتع حتى بسماع الدروس التي تذاكرها للصغار. ولم يكن يتمكن من النوم إلا بعد سماعها وهي تغني له، أو لهم.. أشعرتها ملاحظته الأخيرة عن الصوت ببعض الإحراج.

بعدما حصلت المرأة على صوتها واختبرته بنفسها. شعرت كما لو أن روحها قد ردت إليها. شكرته أكثر من مرة لاعتنائه بالصوت وعدم التفريط فيه.. حاولت أن تغادر لكنه جاهد لكي يستبقيها.. تعلل بتحضير وجبة من سمك طازج اصطاده قبل مجيئها بساعة واحدة.. اضطرت للموافقة بأن تشاركه طعامه. كي ترد له جزءًا من الجميل.. استطعمت سمكه المشوي.. ربما كانت تلك أول وجبة يعدها أحدهم خصيصًا لها. أول مرة تُقدم لها الوجبة ساخنة وجاهزة على التناول، بل حتى إنه قام بتزيين الصحن من حول السمكة ببعض البقدونس وحلقات الطماطم والفلفل ومعجون الطحينة بطريقة أجرت ريقها.. بعدما انتهيا من الطعام، اقترح عليها أن يقرأ لها إحدى قصصه المفضلة، وافقته بهز رأسها بعدما تحرجت من الرفض.

تحكي قصته عن امرأة جالسة في عربة أحد القطارات. يجلس أمامها رجل لا يبدوعليها أنها تعرفه ورغم أنهما لم يتحدثا ولو بكلمة، ولا تلاقت أعينهما بربع نظرة. ولا حتى تحققت من ملامح وجهه وتفاصيلها، إلا أنها وجدت نفسها فجأة متورطة في ملاحقته. لهثت خلفه مسرعة فور أن لمحته يخرج من باب العربة، دون أن تنتبه لحقيبتها التي تركتها معلقة فوق الرف الخشبي الذي كان يعلو مقعدها. والتي ستقوم باستردادها فيما بعد بالتواصل المتكرر والملح مع موظفي المحطة التي ركبت منها القطار يومها. ركضت خلفه، وأوقفته كالمجنونة:

– أريد أن أتشمم يديك، قالت.

لم يرد عليها، لأن دهشته من طلبها عقدت لسانه، لكنها لم تسمح للدهشة، ولا لانعقاد اللسان بردعها عما كان محتمًا عليها فعله.

انحنت على كفه تتشممها، اضطرها هذا لحمل كفيه ما بين كفوفها لبعض الثواني حتى أنهت مهمة الشم. قبل أن ينزعهما من بين كفوفها ويحاول التملص منها ومتابعة طريقه. لكنها لم تكن لتدعه يرحل بتلك السهولة خاصة بعدما تأكدت من

رائحتيهما:
– انتظر، إنهما برائحة الطين.. قالت.
حدجها بنظرة ثاقبة وسبها بطريقة فجة مديرًا لها ظهره. عادوت الركض، أمسكت بقميصه حتى كادت أن تنزعه. تفادت إحدى يديه التي كانت تهم بصفعها تقريبًا.. وقالت.
– إنها رائحتي.
– نعم؟!!
– رائحتي، طينتي، هذا الطين الذي يلطخ يديك يخصني.
اتجهت عينيه لا إراديًّا تجاه الكفوف التي انتُزعت للتو من بيد يديها، رفعهما قبالته، أدارهما أمام ناظريه أكثر من مرة، قبل أن يحدجها بنظرة أكثر عنفًا من سابقتها.
– انتظر، لتفهم. لكل منا خالق صغير، تشارك مع الخالق لحظة تشكيلنا. هذا الصانع تتلطخ يديه بطينة شريكه.. أعني أن الشريكين يحمل كل منهما جزءًا من طينة الآخر على كفه.
الشريك هو الوحيد الشاهد على عملية الخلق، هو الوحيد القادر على رؤية الطين الأول الذي انحدر منه شريكه.. لو دققت في يدي لرأيت طينتك.. من فضلك حاول أن تفهم، أو أن تتشمم طينتك من كفي.. قالت كلماتها الأخيرة تلك بينما كانت تقرب يديها من أنفه.. قبل أن يستشيط غاضبًا، ويزيح كفها بضربة عنيفة من أحد كفيه.
هي تؤمن بتلك الحكاية، قرأتها في أحد الكتب، أو راتها في أحد مناماتها. كانت متأكدة أن الأمر حقيقي. مذ رأته وهي تشعر أن يديه هما من كانتا تنحتانها مع يد اللّه.. كانا يصنعانها معه يدًا بيد.. يد تكور والأخرى تنحت، يد تبرز الأنف ويد تحفر وتمهد تجويفًا ملائمًا للعينين. وهكذا يدًا بيد حتى خُلقت وانبعثت من رحمه رغم أنه بلا رحم. لكنها ظلت تبحث عنه لتقبل يديه، لتقلبهما وتفتش فيهما عن رائحة طينتها الأولى لتفتش فيهما عن نفسها، وعن رائحة يد اللّه.
تعرف أن أحد الشريكين يتخابث أحيانًا بعد الانتهاء من مرحلة التشكيل الجسدي ويدس في رأس الشريك الآخر بعضًا من أحداث وأشياء لا تخص سواه، كي يتأكد أنه لن ينساه وكي يتأكد أيضًا أنه سيظل يبحث عن صاحب تلك الرائحة والخيالات التي تتحرك طوال الوقت في رأسه، وأنه لن يرضى بسواه بديلًا.
تتذكر أنه ربما لعق شفاهها أو امتص ريقها، خلسة أيضًا، حتى يجعلها طوال الوقت عطشى لا ترتوي إلا من يديه. كلما كانت تباغتها تلك الأفكار تتأكد أن هذا ما يجعل العاشق يبرر لمعشوقه أي ذنب أو تقصير في حقه. مرجعًا كل فعاله للمحبة متغافلًا عن أي أفعال تنم عن سوء النوايا كالأنانية والأثرة.
لم تنصرف يومها من أمامه إلا بعدما هددها بتسليمها للشرطة. لحظتها انفجرت فيه، وتحولت توسلاتها إلى تهديدات صريحة:
– سوف تفقد نفسك.. ستتحول إلى مجرد كتلة مهملة من الطين. انصرف من أمامها مستقلًا أحد عربات الأجرة، بينما سقطت هي تبكي في مكانها.
بعد عدة أيام.. كانت أصابعه قد تحولت إلى لون بني غريب.. قبل أن تلين وتفقد مفاصله القدرة على الانثناء والحركة، لتسقط الأصابع الخمسة فجأة فوق مكان منبتها من الكف.. هذا قبل أن يتحول الكف والجسد كله جزءًا بعد جزء إلى كتلة هائلة غير مميزة الشكل أو الملامح. حاول أن يصرخ حين بدأ يدرك الأمر.. لكن بركة هائلة من الطين كانت قد ابتلعته كاملًا في جوفها.
تنهد قليلًا بعد انتهائه من القراءة، لكنه لم يتمكن من كبح الدموع التي انسابت منه حين. أخبرها أنه قد اعتاد على صوتها وائتنس به لأشهر عديدة، حتى غدا صديقه الوحيد، وأن فراقه أصبح يشق عليه.. ترجاها أن تغني له ولو مقطعًا واحدًا قبل أن ترحل.. استجابت المرأة بعدما أشفقت على دموعه التي انهمرت أمامها كشلال.. بدأت في الغناء..
ولم تتوقف إلا بعدما رأته وهو يغفو أمامها بعدما سحره الصوت بجماله.. فكرت بعدها أن تتسلل من الكوخ أثناء نومه فلا يضطر لرؤيتها وهي راحلة فتخفف ولو قليلًا من وقع الحدث.. ولكن ما إن بدأت في الابتعاد عن الكوخ، حتى شعرت بصوتها وهو يخرج من حنجرتها ويفارقها من جديد..
تتبعت الصوت الذي دخل متسللًا إلى البيت الذي آواه واهتم به طوال الأشهر الفائتة.. عادت المرأة للكوخ. مسحت بعينيها الدموع التي كانت لا تزال تطفر من عين الرجل، استعادت صوتها وأيقظته به. فاستفاق من غفوته على صوتها.. دخلت أنفيهما في ذات اللحظة رائحة واحدة ومحببة.. وقت أن أتمت أغنيتها: من غير الحب ما تتحبش.

هايدي عمار

الهجرة الأخيرة

شد صمود على يدي اليسرى التي ظل ممسكًا بها منذ جلوسنا في هذه الغرفة الصغيرة قبل خمس ساعات.
قال محاولًا اصطناع ابتسامة يخفي من خلالها توتره: «لا تقلقي يا صدمة وكما يقول أسلافنا: يا خبر بفلوس».
قاطعه مهدي عاقدًا حاجبيه: «ولكن لا وجود لبُكرة، لقد وصلنا للمنتهى، سوف يقضي النيزك على البشر وينهي الحياة».
رغم عدم أعجابي بمهدي لكن كلماته أصابت كبد الحقيقة، كل شيء قد أوشك على النفاذ، والشاشة الكبيرة المعلقة في سقف الغرفة والتي تشير الآن إلى رقم 2 خير دليل، ساعتين فقط تفصلنا عن النهاية، نهاية عالم بلا ألوان، بلا حياة حقيقة.
كل ما قرأت عنه في بقايا مكتبة جدي الذي أخبرني بقصص وحكايات عن حياة أسلافنا قبل عام 2900 يشير إلى أن البشر عاشوا في ذلك الوقت حياة أفضل من حياتنا بكثير، واختبروا ما يمكن تسميته بالحياة، حتى وإن واجهتهم مصاعب فإنها لم تكن كالتي نعيشها الآن، زلازل وبراكين وأمراض شرسة لا تفارق الهواء، وكهرباء لا تأتي إلا مره واحدة في الشهر، ففي الثلاثين عامًا التي عشتها مع توأمي صمود يمكن حصر اللحظات الجميلة والجديرة بالذكر على ثلاثة أو أربعة أحداث، أما بقية حياتنا فهي كفاح من أجل البقاء، ولم يكن ينقصنا سوى هذا النيزك القادم بعد ساعتين من الآن.
لا أدري لو تم اختياري وذهبت إلى المريخ كيف سيكون شكل حياتي الجديدة، هل ستصبح سهلة وممتعة مثل حياة أسلافنا أم شاقة وتحمل المخاطر؟ ألن يكون هناك نيزك محتمل هبوطه هناك؟ وماذا لو حدث.. أين المفر؟ ليتني ولدت في الزمن الذي تواجد فيه الإنترنت الذي اختفى من الوجود بعد العاصفة الشمسية الأخيرة قبل خمسين عامًا، وقتها كنت سأعرف المعلومات الكافية عن سكان المريخ وكيف يعيشون حاليًّا، لكن من قصص جدي الذي عاصر الإنترنت في أغلب حياته يمكن القول إن الأمر يستحق انتظاري أنا وصمود كل هذا الوقت.
كذَّب عدد لا بأس به من الناس قبل أسبوع خبر اصطدام «النيزك الفتاك»، هكذا سموه في أرض العرب لا أدري لماذا هذا الاسم تحديدًا، ربما لما سيفعله بنا من فتك ودمار، أو لشكله المثير للسخرية كما قال البعض، أما في أرض أوروبا فقد اطلقوا عليه اسم (المخلص)، ربما لأنه سيخلصهم من عناء المحاولة المستميتة للهجرة إلى المريخ ومن شقاء البقاء هنا، لكن عندما صار واضحًا للعيان أمر اقتراب النيزك من أرضنا العجوز المتهالكة بات الجميع على يقين بأنها النهاية، حتى من كذَّبوا الأمر من أصحاب نظريات المؤامرة باتوا الآن يصدقون مع قليل من المراوغة حول الموعد النهائي للاصطدام.
تساءل مهدي للمرة العاشرة بعد المئة: «لماذا تبقت ساعتان فقط وليس 5 أو 3؟ ما هذه الدقة؟ هل أعطى النيزك موعد وصوله لأهل الوكالة أم ماذا؟».
رد صمود في ضجر: «الحسابات تشير إلى الموعد».
قال مهدي وقد أستشاط غضبًا: «وهل الحسابات دقيقة؟ ألا تذكرون ما حدث قبل أعوام عندما قالوا إن هناك حممًا بركانية ستحدث يوم «الجمعة المطير»، لكنها حدثت يوم «الثلاثاء الغابر»؟ أي بعد عدة أيام من الموعد المضروب».
أجبت أنا هذه المرة: «يعني حدثت.. المهم أنها حدثت».
«العالم سينتهي، سنموت، ألا تفهمون؟ يا رب أرحمنا»: قالتها اعتزال في هلع وكأنها تذكرنا، وما زالت تمسك بين يديها صخرة ملساء صغيرة تعود إلى نيزك قديم، لا أعرف كيف حصلت عليها. تمتمت بأدعية في سرها لم أعرف هل كانت تصلي لربها أم

تتوسل إلى بقايا النيزك الذي في قبضتها، علت نبره صوتها وكأنها تأمر لا تدعو «نجينا يا رب».
قال صمود بنبرة ضجر مع قليل من اللامبالاة: «اللوم يقع على جدي الأكبر، لو كان وافق على الهجرة الأولى أو حتى الثانية إلى المريخ لكنا نعيش الآن هناك، لا هنا».
ثم همس لي وما زالت يده الرقيقة تمسك بإحكام يدي اليسرى ثم ربت عليها عده مرات، وقال: «لا تقلقي من أجلي، لو وقع اختيارهم عليكِ سأفرح أكثر، سيكون أمرًا رائعًا أن تحتفلي بالألفية الرابعة هناك».
اقتربت منه هامسه: «ما زال الوقت مبكرًا على الألفية الرابعة، خمس سنوات يا صمود، لا أحد يعرف ما الذي سيحدث، ربما سيحترق كلانا بعد بضع ساعات ويصعد مهدي أو اعتزال إلى هناك».
قهقه قليلًا ثم قال باسمًا: «لا.. اعتزال أو مهدي في المريخ! هذا أسوأ من هبوط النيزك».
قاطع مهدي لحظتنا الأخوية بصوته الخشن: «يقال إن الوكالة علقت في الشوارع لوحات رقمية مثل التي في سقف غرفة الانتظار هذه؛ لحساب المتبقي من الوقت على هبوط النيزك على رؤوسنا جميعًا، وانتهاء صلاحية هذه الأرض العجوز.. وكأنه عد تنازلي لموعد رأس السنة، الملاعين لا يهتمون لمصير المساكين في الخارج، لا بد أنهم –وأشار بالسبابة إلى السقف ثم تابع– يحتفلون بنهاية هذا الكوكب، ماضيهم التعيس سيذهب كل الحروب والمصائب التي قاموا بها ستنسى، تنهد قليلًا وقد شعرت بحرارة الهواء الخارج من فمه تحيط بنا جميعًا.
«وسائل الإعلام حذرت الحمقى ومنهم عائلتي مرارًا قبل مئتي سنة، أنه يتوجب عليهم ترك هذا الكوكب البالي واستثمار أموالهم ومستقبلهم على كوكب المريخ، لكن الحمار حمار، ما باليد حيله»!
قالت اعتزال: «قررت عائلتي عدم مغادرة كوكب الأرض مرددين العبارة التي تناقلها الجميع في ذلك الوقت وكأنه كلام مقدس: «خلق اللّه الأرض وأرسل الرسل إلى أهلها، لم يتم ذكر المريخ أو أي بطيخ، هذه بدعه، هم الهالكون لا نحن». هذه هي حجه جدي الأكبر وكل أصدقائه الذين رفضوا السفر رغم إتاحه الإمكانية لكل المهندسين، سامحه اللّه». تابعت مبتسمة بفخر: «كان جدي الأكبر مهندسًا كبيرًا».
قال مهدي بنصف ابتسامه: «تقصدين حمارًا كبيرًا».
نظرت اعتزال له شزرًا ثم تابعت التمتمة، مقربة القطعة الصغيرة من فمها.
لا شيء أسوأ من الانتظار، كل ما أرغب به الآن هو الكتابة، لكن عن ماذا أكتب؟ عن نفسي أو عن أخي صمود الجالس بجانبي ويحمل في قلبه الأمل لدخول عالم جديد لكنه في الوقت نفسه يشعر بالخوف عليَّ، لولا إلحاحه المتواصل لما كنت هنا، فقد شدد على ضرورة التمسك بالأمل، رغم عدم امتلاكي لأي موهبة لكنه كان يرى أن قارئة جيدة لكتب التاريخ وكاتبة مثلي في هذا الزمن عملة نادرة، ولا بد أن أصعد على متن المريخ لأحكي عن كل ما عشته، لكني لا أرى أي فائدة من ذلك، هناك بالتأكيد من سبقني في تحقيق هذا الأمر. يعود الفضل لجدي في تعليمي القراءة والكتابة وتشجيع صمود على احتراف النحت على الصخور. لقد صمم أخي منحوتات غاية في الروعة لبشر وحيوانات وأشكال فنية غريبة، إنه فنان حقيقي.
أشعر بالفقد الكبير منذ رحيل جدي العام الماضي، لكن من الجيد أنه رحل قبل أن يشاهد هذه المهزلة الأرضية، ويتعذب جسده النحيل بنار النيزك. لذلك لا داعي لكتابة أي شيء الآن، فلا جدوى من ذلك، كل ما سأكتبه الآن سيحترق لاحقًا.
قالت اعتزال: «ألا يستطيعون صنع كبسولات عملاقة وأخذنا جميعًا.. لن أحتاج إلى مقعد، سأظل واقفة».
رد مهدي مستنكرًا: «هل تحسبين الكبسولة حافلة في قريتك يا امرأة؟»، ثم نظر إليَّ أنا وصمود متعجبًا ومشيرًا إليها بكلتا يديه: «كيف مرت هذه المرأة بكل الاختبارات والمقابلات الشخصية ونجحت في التصفيات النهائية؟».
نظرت إليه اعتزال متحدية ومشيرة بسبابتها إلى السقف في ثقة وقالت: «ببركته وفضله».
بصق مهدي، وقد شعرتُ أن الهدف كان وجه اعتزال لا الأرضية الرمادية.
عندما ظهر رقم (1) على الشاشة، انطلق من المذياع الفضي الطويل المعلق على جدار الجهة اليمنى من الغرفة صوت الرجل الذي أرشدنا منذ يومنا الأول قبل شهر، وقف مهدي واعتزال بانتباه بينما تباطأ وقوفي أنا وصمود، كنا نرغب في إعلان اسم المختار، لكن كنا نخشى العواقب، حبسنا أنفاسنا وانتظرنا، قال الصوت كعادته في نبره مقتضبه: «الآن سيدخل

كل واحد منكم إلى أنبوب عامودي بمفرده، سعيد الحظ سيدخل إلى الكبسولة الفضائية لينضم إلينا مع المختارين من أرض أبناء أوروبا في رحلة طويلة».
قال مهدي في غضب ونفاذ صبر: «ماذا عن البقية؟ لماذا ندخل إلى أنبوب عامودي بدلًا من إعلان اسم المختار في العلن مثلما فعلتم الأسابيع الماضية مع المتأهلين؟».
تابع الصوت الصادر من المذياع كلامه بلا مبالاة بتساؤلات مهدي: «أما من لم يحالفهم الحظ فسوف يأخذون متعلقاتهم عند البوابة الخارجية للوكالة مع وجبة عشاء وداعية».
قال مهدي بامتعاض وسخرية: «ومن سيكون له شهية لتناول لقمة لو خرج من هنا خاسرًا؟».
لأول مره منذ ساعات تفارق يد صمود يدي، تعانقنا أنا وهو سريعًا تحسبًا لفراق أحدنا للأخر، بعد دقائق همس لي: «لو اختاروني سأرفض وأطلب أن تسافري مكاني».
قلت بصوت عالٍ: «إياك».
ثم تفرق أربعتناً وانطلق كل واحد منا داخل انبوب ضيق مختنق، تحرك للأسفل قليلًا ثم صعد مندفعًا إلى الأعلى، وقفت وحيدة أرتعش، كاد قلبي يسقط من مكانه، توقف الأنبوب وفُتح الباب بتثاقل لأجد الإسفلت الأسود من أمامي وفوقه سماء سوداء تتداخل معها شعيرات عملاقة متشابكة من اللونين الأحمر والأصفر، وكأن النيزك يقول لنا: «ها أنا قادم إليكم يا حثالة الكوكب، استعدوا».
ساحة الوكالة الخارجية أشد برودة من الداخل، عن يميني فُتح أنبوب خرجت منه اعتزال وعلامات الذهول تغطي وجهها الشاحب، وعن يساري فتح باب أنبوب آخر خرج منه مهدي الذي صُعق عندما نظر إلى السماء ثم إلى وجه كل واحدة منا، أما باب الأنبوب الخاص بصمود فظل مغلقًا، انتظرت قليلًا لكنه لم يُفتح، لقد اختاروه.
صاح مهدي بأعلى صوته ناظرًا للأفق البعيد: «لنحترق جميعًا، لنحترق».
وكلما كرر مهدي صيحاته زاد صوت تمتمات اعتزال ورجفة جسدها، وكأنها أرادت احتضان جسدها الضئيل والاختباء بداخله.
«هنيئًا لأخيكِ يا حزينة».. وأطلق ضحكات يشوبها الشماتة والغضب.
«يجب أن يتقبل كل فردٍ منا القرار»: قلتها في



استسلام وهدوء وقد غمرتني السعادة الداخلية والرضا التام لعدالة الوكالة في اختيار صمود، لكن لم يمنع هذا خوفي وقلقي عليه مما سوف يواجه هناك، لم أدرِ من كان المحظوظ فينا؟ صمود الذاهب إلى أرض جديدة مجهولة أم أنا الذاهبة إلى الفناء الحتمي بعد أقل من ساعة.

حملنا متعلقاتنا الشخصية ولم نكترث لوجبة العشاء التي كانت داخل علبه حمراء صغيرة، أُغلق الباب الرئيسي للوكالة خلفنا، من الجيد أن صمود لم يتخلى عن مكانه لأجلي، كنت سأقتله لو فعلها.

كان العالم خارج الوكالة يعبر بشكل كبير عن النهاية، إنه مهرجان وداعي للعالم أجمع، وكل مجموعة كانت تقول وداعًا للحياة على طريقتها الخاصة، المشاعل المتوهجة تملأ المكان، ابتعد مهدي عنا ولم يتوقف عن تسديد اللعنات لي ولصمود ولكل من في الوكالة وللأرض ولمن عليها، بينما سارت السيدة اعتزال بالقرب مني وهي ترتجف.

لم أدرِ إلى أين تأخذني قدماي، ولا أعلم سر عدم الاكتراث الذي أصابني، لا دموع ولا جنون ولا انهيار مثلما يفعل من حولي، لماذا لا أصلي أو أبتهل أو أرقص كالبقية، أو حتى أرمي بنفسي من أعلى الهرم الأكبر مثلما يفعل العشرات الآن؟

ذكرني التزاحم بأبي وأمي اللذين لا أعرف عنهما الكثير. لم أفكر فيهما من قبل حتى أني لا أعرف شكلهما، فلماذا أتذكرهما الآن؟

وقف المئات على درجات الأهرامات الثلاثة بعشوائية في جولة استطلاعية منهم، وأخذوا يراقبون السماء وما نحن مقبلين عليه في ترقب، كان من الجيد قبول فكرة أن الأهرامات ستنال نفس مصيرنا من الهلاك بعد كل هذه القرون من الصمود.

صمود كيف حالك الآن يا عزيز قلبي وروحي، أتمنى أن تكون بخير.

اتخذ العشرات من الرجال والنساء والأطفال طرقًا مختلفة للتعبير عن جزعهم وقلة حيلتهم، الصراخ، البكاء، النحيب، الضحك.

ذابت اعتزال في الزحام بعد إلقاء قطعة النيزك البالية التي كانت تحملها طوال هذه المدة على أحد الرجال الواقفين، لكن الرجل عملاق الجسد كثيف الشعر لم يهتم، وظل يردد الأدعية ومعه العشرات الذين لم يتوقفوا عن ترديد الابتهالات بصوت جهوري لعل النيزك يحن قلبه ويغير مساره.

على بعد أمتار قليلة وحول جبل كبير من النيران الهائجة اتخذ المئات من الرجال والنساء والأطفال، الرقص الجامح والغناء الشعبي بصوت جهوري على إيقاعات شرقية قديمة تُدق على دفوف كبيرة، طريقة لتوديع العالم واستقبال النيزك، وراحوا يرددون بلا انقطاع:

يا طير ياللي جاي
خليني ارتاح شوي
يا نيزك استنى عليّ
خليني اتهنى للعام الجاي

إنها في رأيي الطريقة الأمثل لتوديع هذا الكوكب والحياة بأكملها.

اخذت الفتيات والنساء يرقصن بكل ما أوتين من قوة، ويميلن شعورهن يمينًا ويسارًا، وعلى بُعد خطوات قليلة من النيران فقدت واحدة منهن الوعي لكن لم يهتم لها أحد.

بعد قليل صاح أحد الشيوخ ليشعل المزيد من الحماس في قارعي الطبول والراقصين: «إنه كوكب منتهي الصلاحية ولا يستحق البكاء عليه، افرحوا وارقصوا».

ثم سحب يدي لأنضم إلى النسوة الراقصات، لكني ابتعدت عنه مبتسمه وما زلت اتابعهم بحماس، لمحت مهدي من بعيد يتلقى الضربات من أحدهم في استسلام حتى سقط أرضًا.

ملأت الابتسامة ومعها الدموع الغزيرة وجهي، عندما نظرت للأعلى ورأيت الكبسولة الفضائية تحلق بعيدًا عنًّا، لوحت بيدي في حماسه إلى صمود وكل ظني أنه الآن يلوح لي أيضًا، وكلما ابتعدت الكبسولة البيضاء من جهة، اقترب النيزك المتوهج من الجهة الأخرى، يشق طريقة في السماء بعزم لا يثنيه تزايد التوسلات والأدعية أو حتى الرقص والغناء الذي عاد لصخبه مجددًا، مما دفعني إلى الانضمام إلى جوقة الراقصين والراقصات، ثم أخذت أدور وأقفز حول النار وعيني مسلطة على الكبسولة التي حلقت بعيدًا حتى اختفت من سمائنا.

«مع السلامة يا صمود»: قلت بأعلى صوتي وقال من بعدي المحيطين «مع السلامة».

زرياف المقداد
(سورية- فرنسا)

الأولاد ينامون في البرد

استوطن الفزعُ قلبي، وأنا أرمق بياضَ الثلج، وأشعر بقسوة كراته فوق النيام في العراء.
في سابقةٍ لم تشهدْ لها مدينتي. استنفرتْ أمُّ أحمد وأمُّ أيهم، وأمُّ حمزة، وأمُّ عامر، وأمُّ.. وأمُّ.. لدفنِ أولادهُنَّ بعدَ أنْ استلمنَ هوياتهم.
وشَددْنَ الرحال نحو أطرافِ المدينة، حيثُ تُسورها مكاتبُ استلامِ هوياتُ المفقودين، وتقدمن على عجل. امرأة تلو الأخرى..
أنا أمُّ أحمد، أمُّ.. أمُّ.. وربُّما أمُّ عامر.. أنا أمُّ أيهم، وربُّما تامر.. أنا أمُّ.. أنا أمُّ..
صاحِ الموظفُ، وقد بدتْ آثارُ سهرة ليلة ِالبارحةِ جليّةً على وجهِه: اصمتن وقُلنَ كلامًا مفهومًا.
ثم ضحكَ بسخريةٍ قائلًا: هذا هو المطلوب.. نسيتم الأسماء.. مُذهل!
ثم تابع: لم تصدق نبوءتك يا سيدة فيروز!/ أسماينا شو تعبو أهالينا تالقوها/ واسترسل الضحك في العراء.
تقدّمتْ أمُّ حمزة، وقالتْ: أَنا أمُّ طارق كان قد أصيب ببندقية أحدكم، وأعتقد أن دمه امتزج مع دمِ إخوته فوقَ الجسر!
دُهش الرّجل، فالمرأة إما تتكلم ببلادةٍ، أو هي قنبلة موقوتة، فقال بحذر: ولكن يا امرأة بيدك هوية حمزة! هل جُننتِ؟
لم تُجبه المرأة. بل فتحت الفضاء للمرأة التالية التي تقدمت قائلةً: أنا أمُّ حسين كان عمرهُ أربعة عشر عامًا حين اعتقلوه. أريدُ أنْ أُعطيه بطاقة الامتحان، لقد حددوا امتحان الشهادة الإعدادية له في المدرسة القريبة من الجسر، خُذ أعطهِ معطفهُ لقد نسيه قبل أنْ يخرج!
ووسط ذهوله تقدمتْ امرأةٌ تضعُ صليبًا خشبيًّا عريضًا على صدرها. قالت: أنا أمُّ محمّد..
صاح الرّجلُ: هل تسخرين مني؟
لملمتِ المرأةُ شعرَها الأبيض الذي أطل برهبةٍ من تحتِ غطاء رأسها، وقالتْ: هو كان عيسى، ولكنه صبيٌّ نذر!
استيقظِ الرُّجل من سكرته، وقد رأى جحافل النسوة يتحلقن حوله، وبيد كل واحدة منهن هوية.
اتصلَّ بقائدهِ الذي ردَّ مستهزئًا: كيف سيعرفن أولادهن؟ لم يبق لهم ملامح..
نقلَ الرجلُ تساؤل قائده إليهن قائلًا: لقد مضى وقت طويل على موتهم. كيف ستعرفونهم؟
لم تأبه النسوة بما سمعن. تقدمت أمُّ أحمد بخطى ثابتةً قائلةً: مِنْ رائحة حليبنا في أفواههم. فهو بَعدُ لم يجف، ولم يمضِ عليه ربيع!
ثم تَابعت إحداهن بسكينةٍ متناهيةٍ: ولم يمض صيفٌ. سيأتي الشتاءُ بعد السبعِ العجاف، ولن نتركهم ينامون في البرد. ثم ألقتْ وشاحًا على التراب، وجلستْ متكئةً على وجهها، ثم تبِعتْها بقية النسوة.
قهقه الرجل، ثم صاح قائلًا: هل أفتحها مضافة هنا.. تبا لكنَّ اخرجن.
لم تأبه النسوة، بل مضين يحتمين بالجدار. إلى أنِ سقطَ الليل جاثمًا فوق صدروهن، وقبلَ أنْ تختم العتمةُ بصمتها فوق كل الأشياء الواقفة. لمحتْ أمُّ أصغر الَصبية يدَ ابنها على الجدار، وقد رسم وجهها، وقاربه الذي كان يحلم به، وفوقه ساريةً كتب عليها: أمي أنا دُفنت حيًّا!
سقطتْ النسوة واحدةً تلو الأخرى، وتكومن فوق بعضهن مثل سرب حمام مقطوع الرأس. إلى أنْ أتت سيارةٌ تنظِّف الأرصفة، فحملت النسوة، وألقتهن في مكبٍّ كبير. وعادت لتغسل الرصيف.

محمد فيض خالد

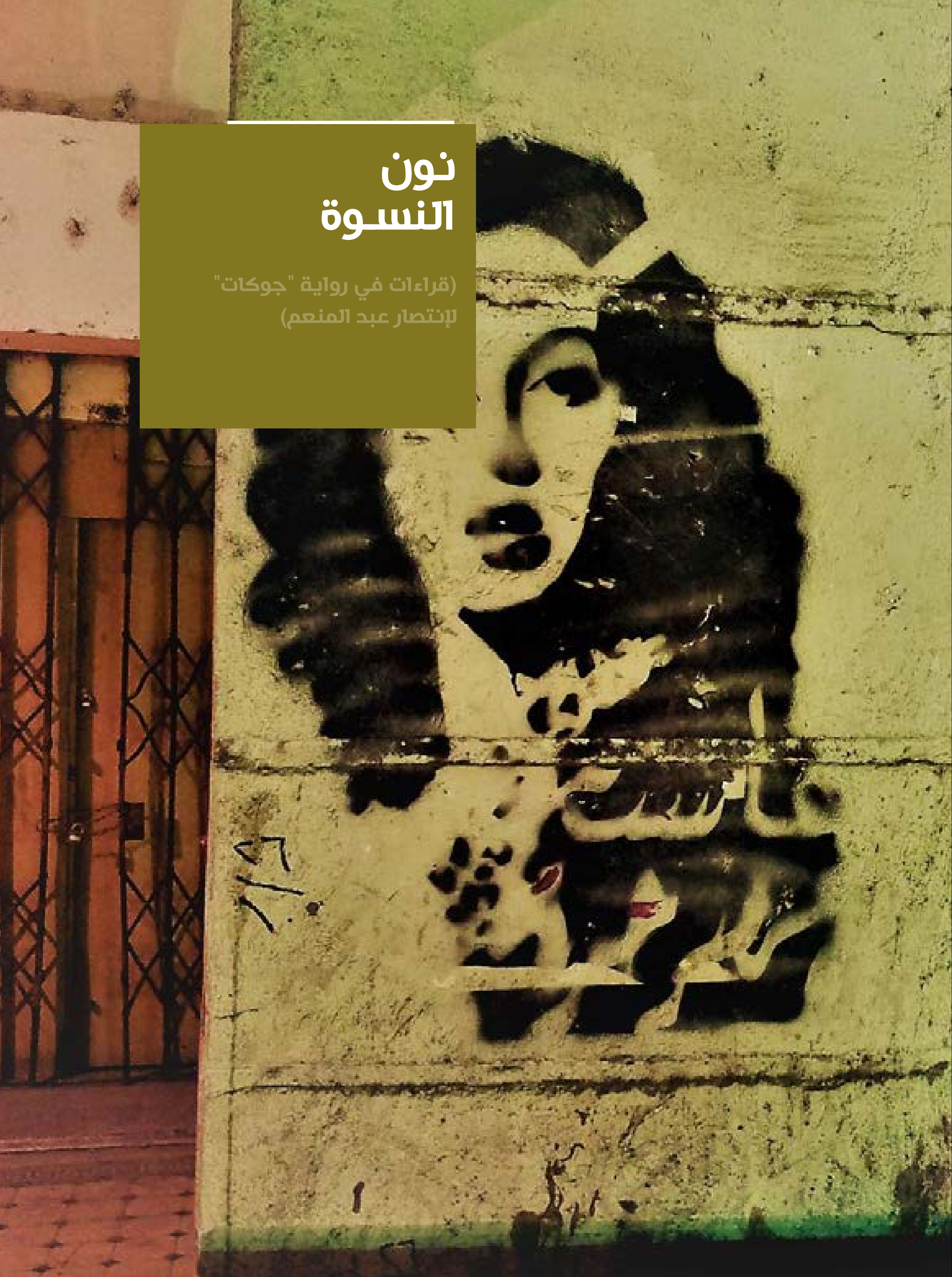
فأر الحَضرة

هَتَفَ قلبه وتراقص برؤيا الأعلام وتعانقها، ومع دق الطُّبول ازدادَ طَربًا، امتلأت الدّروب برجالٍ في وجوههم سحر يستشف منه الظُّرف، سُرعان ما ظهرت حولهم مراقص الفرح، زاحمت البيوت مع رَائحةِ (التَّقلية) أحاديث ليلة النبي، استَنشاطَ الجَمعُ حَماسًا في عفويةٍ تَقافَزَ مع الرِّفاقِ، اكتملَ المشهد بعرباتِ الغَجَر تجرها البغال تحملُ المراجيح وطاولات (البخت) والنيشان، هناك في الحقولِ البور نُصبت في انتظار إشارة البدء، كفكفت مدامعها سعدية بائعة الجاز كمدًا وحسرة، فابنها عبد المعطي يقضي أيام خدمته العسكرية في السّويسِ، سيُحرم عامه الثاني من حضورِ الليلة وهذا نذير شؤم، ليلة الجمعة دبّت الحركة أرجاء القرية، على ضوءِ الكُلوبات وفحيحها المُنعش، راجت حركة البيع والشّراء، وعلى وقع نداءات الباعة ولغط الحديث انقلب المكان ساحة من ساحات البيع الكبرى، العتبة، أو ميدان الحبشي، تفيض الحنوك تمضغ ما يُلقى إليها، يتبارى الصّغار في طحنِ كرات الكرملة وأصابع الموز وحبات البرقوق بلا هوادة.

لا يقطع نشوتهم إلّا صوت محروس الخفير السّمج؛ كأنَّ من عبوسه لم تُخلق ملامحه للبسماتِ، كلَّفته النقطة حفظ النظام، في برودٍ يَحومُ من حولِ الباعة في أُبهَة السُّلطة وغطرسة النُّفوذ، يُطالِع فتاة ناهد تفجّر جسدها إغراء، تستخرجُ الشَّهوة من قَراراتِ النّفوس، يجيبها بشتائم من رفثِ القول: «امشي عِدل بلاش تتقصعي زي غوازي ببا»، عامدًا يتعثّر في خطواته؛ لينَالَ من خَيراتِ المكان، يُمرِّر كفهُ حول كرنيفةِ البندقية، يُطمئن من حوله بأنَّه الآمر النَّاهي، في الهزيع الأخير من الليلِ تَثَاقل الحركة، ينكمش المارة، يتحلَّق الشباب حول بائع القصب في سِباقٍ محموم لمصِّ أعواده، ساعتئذٍ يُسَارِع الرِّجال صوب الحضرة مُلبِّين النِّداء، يتعالى هاتفا: «المدد يا رجال اللّه المدد»، مع توافد القوم يُبالغِ صاحبنا في تجويدِ مخارجه، يمطُّ رقبته فيُلقي بمقذوفٍ روحاني، طوعًا تنقاد له الأجساد، قالوا عنه: «إنَّ أمه وهبته للحضرةِ مُذ كان في أحشائها جنينًا، رأت وكأنَّ طائرًا خَرَجَ منها، يضربُ بجناحين عريضين سَقف الجريد، يملأ البيتَ نورًا قبلَ أن ينساح في الفَضاءِ، كاشفها الشيخ سويلم خادم ضريح سيدي المغربي بأنَّ لابنها شأن ينتظره، ولا بدَّ أن تنذرهُ لخدمةِ الحضرة، لم تكن رواية الرُّؤيا غير خيالٍ نسجته، استطاعت أن تحجزَ مبكرًا مكانًا لائقًا لابنها بينَ رجالها، هي تعلم أنَّ الحضرة تفيضُ لبنًا وعسلًا ويا سعد من جاورَ السُّعداء، تحتَ وهج الكلوبات علت رغوة بيضاء، خليطٌ قالوا عنه شراب شيخ الحضرة، ضربَ بكفه، دوى متتابعًا في المكان، شرعت الأجساد في تمايلٍ خفيف، تطوّحت الأذرع قليلًا، سارع صاحبنا في إنشادهِ بصوتٍ ندي، ومن تحته صبيُّهُ يمدُّه بكؤوسه، استوى الأُنس والتّجلي، حمي الوطيس، تعالت زومة الصّدور، وبنغم موحد تردد: «حي حي حي حي». حذّرته أمه مرارًا، جأرت بمرِّ الشكوى: «لا تذهب للحضرة»، لكن دون جدوى، وكلما تقدّم خطوة زادت حمأة الانتشاء، في توجُّسٍ طافَ بالأطرافِ، تساقط القوم صرعى كأنَّهم أعجاز نخلٍ خاوية، يعالجونهم بقطعِ البصل فيعودون لما كانوا وكأنَّما نشطوا لوقتهم، تَشجَّع فتوغل بينَ السِّيقان، تزحزح حتى المنتصف، وفي رأسه بقايا من غوايةٍ: «وسط الحضرة تتساقط القروش وقطع النقدية الفضة من الجيوبِ، هي ثروة لمن يُجازِف»، تفيقه صرخات صاحبنا: «اخشع بقلبك يا مؤمن وحد وسلم».

تزداد نشوة القوم في افتعالٍ ممجوج، تساءل في دخيلتهِ: «لماذا لا يطرد سيدنا هؤلاء من الحضرة؟!»، فاته أنَّ سيدنا قد انشغلَ في جمعِ نفحات المحبين، بعد جهدٍ جهيد جذبه المشهد، انتظمَ بينَ الصُّفوفِ، حرّك ذراعيهِ يمينًا وشمالًا، فجأة اظلمت الدُّنيا من حَولهِ، دارت رأسه، تتابع وميضٌ مُتَقطِّعٌ ثم غابَ في سكونهِ، وعند الصَّباح أقعدته والدته وابتسامة التَّشفي تزايلها، نَظرَ إليها نظر المغشيِّ عليهِ من الموت، على ما يبدو أن يد أحدهم طاشت فأصابته، بعدما حلَّت في صاحبها أنوار التّجلي.



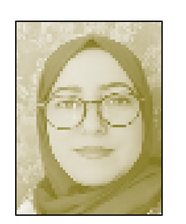


نون النسوة

(قراءات في رواية "جوكات" لإنتصار عبد المنعم)

د.فاطمة الزهراء منصف

(المغرب)



شعرية الواقعي والمتخيل في رواية «جوكات» أو الدار الحمراء مقاربة نسقية

تميزت الرواية النسائية في الوطن العربي خلال الألفية الثالثة بازدهار مهم على مستوى الإبداع والتنظير معًا، مما أكسبها مرتبة مهمة داخل الحقل الثقافي، إذ يعتبر المتخيل والواقع من أبرز العناصر الأساسية داخل الرواية النسائية، رغم وجود مسافة بين أنساقهما وسياقاتهما في ثنايا المتن، إلا أننا نجد الكاتبة المصرية «**إنتصار عبد المنعم**» قد جعلت من أنساقهما اللغوية وحدة لغوية منسجمة، إذ «يتشكل النص الروائي –في إطار تطور مستمر– من علاقات وتفاعلات جديدة مع عناصر قديمة الوجود جديدة الحضور والوظيفة، يتوازى هذا التحول مع الوضع التاريخي– الثقافي الذي أصبح عليه قارئ اليوم مع الزمن التكنولوجي. تصبح قراءة النص قراءة لمختلف التحولات التي يعرفها سياق إنتاج النص الأدبي»[1]. ففي سياق هذه الرواية تم وضع سمات الرواية ما بين الوصل بالتراث التاريخي، والفصل عنه في إطار إعادة تشكيله وإبداعه دون انسلاخ عنه من أجل القيام بعملية الامتصاص التناصي والاستمداد لضمان الاستمرارية. وفي هذا الإطار يمكننا طرح السؤال الموالي: هل الرواية لون أدبي يعتمد على الخيال والتناص لصياغة السرد التاريخي في الرواية لإيصال الرؤية للمتلقي؟ وهل يمكننا اعتبار الرواية تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوع؟

فالمتخيل داخل الخطاب الروائي النسائي العربي مجال خصب يعتمد فعل التذكر والاسترجاع والرمز والأسطورة والحلم، له خصوصيته وهويته الفردية داخل الساحة الثقافية العربية، لاعتماده على الغريب والعجيب من جهة. وربطه الماضي بالحاضر من جهة أخرى، وذلك كله من أجل كشف أشكال العلاقات الممكنة بين الواقع والموضوعات داخل المتن الروائي من خلال الأنساق الدلالية الخاصة بفعل التخييل. وهذا ما جعلنا نعد دراسة تحليلية لمجموع الأنساق المشتركة بين الإبداع الخيالي والواقعي لمجموع الأحداث في الخطاب الروائي للكاتبة إنتصار عبد المنعم من خلال

رواياتها «**جوكات**» الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2019، وذلك مراعاة لعلاقة التفاعل بين الواقعي والخيالي داخل الخطاب.

ويعتبر نور الدين أفاية أن «الكتابة بمختلف أجناسها وأساليب تعبيرها تشكل مجالًا غنيًّا للعمل التخييلي، وهو بصوره ومجازاته وتشبيهاته وأساطيره يمكن أن يخلق فرصة للحوار الثقافي، أحيانًا أكثر مما يمكن أن يوفره اهتمام عقلاني صارم. فالكتابة بوصفها المخزونات الواعية واللاواعية لجسد الكاتب، هي في مبدئها نداء متميز»[2]، فالإنتاج الأدبي النسائي العربي تميز بتعدد الأجناس وتنوعها، وامتلاكها مخزونًا معرفيًّا ثقافيًّا جعل منها أداة لاستقطاب النقاد والدارسين، للبحث في ثنايا النصوص عن مميزات هذا الإنتاج النسائي، وما يتضمنه من مجالات معرفية أخرى، وعلى رأسها التخييل وعلاقته بالذات الكاتبة ومرجعياتها داخل الخطاب الروائي، «هكذا فإن أساليب السرد تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات، وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالمًا فنيًّا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى»[3]،فالرواية النسائية المعاصرة «برهنة أن الفضاء الروائي مزيج من المعرفة والبصيرة، أو لقاء محسوب بين الواقعي والمتخيل»[4]، وهذا ما يجعل القارئ المؤول يبحث عن علاقة التضاد داخل الخطاب السردي، ويعمل على ضم مجموع المحكيات داخل الخطاب الواحد واسترجاع الزمن الماضي، وخلق عوالم متنوعة، وربط ذلك بمدى قدرة الكاتبة على جمع تراكم كمي ومعرفي، وتوظيفه في الإنتاج الأدبي.

وبناء عليه اعتبر التخييل من أهم العناصر الأساسية في بناء الخطاب الروائي عند إنتصار عبد المنعم، كأداة فاعلة لاستغوار مجموع الحقائق المقصودة لذاتها من طرف الكاتبة. فتمحيص رواياتها، تحليلًا ودراسة، يقودنا إلى اكتشاف المتخيل بأشكاله المتعددة التي اشتغلت بها الكاتبة في نسج رواياتها، على أساس نقد الواقع السياسي والاجتماعي من خلال فعل التخييل. ويقول أندريه داسبر «في الرواية غير التاريخية يكون الواقع خارج الرواية، إذ إن الكون الروائي يكون متخيل أساس، وعلى عكس ذلك ففي الرواية التاريخية –وهذا مكمن طرافتها الغريبة– يبدع الروائي كونًا خياليًّا روائيًّا يتكون في آن واحد من عناصر متخيلة واقعية، فالتاريخ الحقيقي ماثل في الرواية ممتزج بقصة متخيلة متوشج معها. فلا تعود المسألة منحصرة في استكناه الصلات بين عالم الرواية المخيل والواقع، بل تشمل إلى ذلك الصلات القائمة بين الواقع والمتخيل»[5].

1– شعرية التعبد في نص الصلاة

أنساق العبادة	أنساق التشاكل	أنساق بلاغية
أيها إله إليك إلهي– أتيت إليك	الذات: أرتكب –5 مرات–	نسق النفي: إني لم 28 مرة.
عنك– إليك– جمالك	الخطيئة: 4 مرات	نسق الترادف: أخسر– أنقص– أثقل– أحول.
إله: 3 مرات	القتل: مرتين	نسق التقابل: تدنس– الطاهر
الآلهة: 3 مرات	العدالة– الحق: مرتين	نسق الاشتقاق: الوزن– الميزان– الموازين.

شعرية الإخبار: كتب على شبابك العيش والموت في القاع– سيتناسل فوقك الباحثون عن الذهب– ستختلط فيك الذاكرة– سيجحد الابن أباه– سينكر الأب ابنه– سيقهر فيك كل ذكر انثاه– سيقتل الكبير الصغير– سيعيش من يولد فيك رحلة التيه–

سيحملون التيه أينما رحلوا- سيكون إرثهم وإرث وارثيهم إلى أبد الآبدين. من خلال هذه السيرورة الدلالية ومع فعل التخمين تمكننا قراءتنا الأولية لهذه الأنساق من معرفة أن الكاتبة تحاول إخبار المتلقي بمصير مدينة جوكات، فالكاتبة بدأت روايتها بعتبة الصلاة وعتبة اللعنات مرفقتين بعلامة التعجب من المصير، وهذا ما سنكتشفه من خلال قراءتنا التحليلية لفصول الشطر الأول المسمى بلعنة التكوين.

2- استحضار التناص التاريخي في رواية جوكات

وجدنا **الأعلام والرموز:** فرعون- موسى- هارون- هامان- آسيا زوج فرعون- السحرة- السامري- العجل- وزراء فرعون- شلمو بنلاوي الحكيم- الكهان العسس- فهذه الأسماء المتواجدة ضمن أحداث الرواية تؤكد لنا أن رجوع الكاتبة إلى هذه الأعلام هدفه استلهام النماذج لا تقديسها من خلال استحضار التراث الديني. وتذكير القارئ المتلقي بماضي وبتاريخ بني إسرائيل بمصر، في زمن النبي «موسى» عليه السلام، خوفًا من بطش فرعون، الذي حذره كبار الكهنة أن الطفل الذي سيولد لبني إسرائيل سيفنى ملكه على يده.

نسق السرقة: تحركت النساء يطرقن بابًا تلو آخر، يستعرن الذهب والحلي والأواني الذهبية والفضية. انطلق الرجال أيضا يستعيرون كل ما صنع من فضة وذهب. تكدس الذهب أمام شلمو بن لاوي أكوامًا وقناطير مقنطرة. أخفوا ثلاثة أرباع الذهب، ثم جمعوا كل ما لديهم من حلي نحاسية وغيرها، ووضعوها مع ما تبقى من ذهب في لفافات متوسطة الحجم يسهل على النساء حملها حول خصورهن. من خلال هذه الأنساق نجد الكاتبة قد استلهمت قصة إعارة النساء اليهوديات -بأوامر من رجالهن- لذهب المصريات القدماء وسرقته منهن، والفرار مع أزواجهن تجاه مدينة جوكات الساحلية المطلة على البحرالأبيض المتوسط، حيث تم بناء منازل من جريد النخل يقطنونها ويدفنون تحتها ذهب وفضة الجدات المصريات المسروق.

وتشييد معبد يهودي لهم اسموه «الدار الحمراء».

3- أنسنة الفضاء في رواية جوكات

أ- أنسنة المكان: الصحراء صامتة/ الريح لا تخبر شيئًا/ البحر بين الحين والآخر يتحرش بهم بأمواج عاتية/ ألقى البحر، عصفت الريح بجريد بيوتهم، اشتغلت إنتصار عبد المنعم عبر مقاطع روايتها على أنسنة مدينة جوكات، ومنحها خاصية النطق والكلام والصراخ للتعبير عن كينونتها وآلامها وآلام ساكنيها وخوفهم الدائم،



وذلك لإنضاج الموضُوعة الرئيسة ألا وهي الوجع والخوف من الآتي، إذ جعلت الصحراء والبحر هما من يتكلم عن ذلك الخوف، وهي من يصرخ ويندد. فالأنسنة في معناها هي إلباس الشيء الجامد خصوصيات الذات الإنسانية من أحاسيس ومشاعر داخلية. إذ نجد هنا تصويرًا سيميائيًّا يكشف عن خصوصية الحياة بمعناها الدلالي عبر أنساق متعددة داخل الخطاب الروائي النسائي، حيث يمتلك المكان البعد النفسي والجسدي،



من خلال استعارة الجسد البشري ومساعدته على البوح بما لايجرؤ الإنسان على التعبير عنه، تصريحًا أو تلميحًا، بفعل الرقيب الذي يصادر حق التعبير والجهر بما هو مسكُوت عنه داخل النسق الثقافي والاجتماعي والسياسي الواقعي. فالصحراء والبحر بجمالهما وفتنتهما، يبقيان مصدر خوف وعدم أمن، ومقتفي أثرهما لا بد أن يستعد بما أوتي من زاد وماء، وهما هنا مصدر تخوف بطلة النص، فالمكان رغم جماله يبقى –أيضًا– مصدر عدم اطمئنان للعيش والاستقرار.

إن نسق الأنسنة يجاور الأنساق الدلالية الأخرى التي تعرضنا لها سابقا فـ«فهم نسق ظاهرة ما، بكونه ذا حركة ذاتية، معناه، أنه ممتلك من المقومات الداخلية ما يجعله قائمًا بنفسه، متحركًا من تلقاء نفسه، للتعالق والتفاعل مع ما يجاوره من الأنساق الأخرى»[6]. إن أنسنة الجماد داخل الخطاب الروائي النسائي، جاء في إطار منح النص الروائي أدبيته، لأنها من التقنيات الفنية التي تحقق الوظيفة التواصلية والتأثيرية في القارئ المتلقي. وهذا التأثير يحصل جراء تغيير طباع الناس ونفسيتهم من الوضع الذي يعيشونه، فتغيير المكان وتحوله من مكان مفتوح وآمن إلى مكان مغلق ينتشر الموت في كل أطرافه وزواياه، أدى إلى زوال الأُلفة والانسجام الذي كان بينه وبين الإنسان الصحراوي، وهو ما عبرت عنه الكاتبة من خلال صراخ الساحلية «جوكات» لأنها أصبحت مكانًا مغتالًا جريحًا يؤلم كل من ائتمنه ودخل غياهبه الرحبة الشاسعة، يندد ويصرخ بكل ألم محيطه من إنسان وحيوان، من شجر وحجر. لذلك هناك «من الأماكن ما يمكن إدراجه ضمن المنغلق رغم انفتاحه من الوجهة الجغرافية، طالما أنه لم يشهد إلا الذكريات المؤلمة، ولم تعرف فيه الشخوص سوى الإكراهات، والعذابات، وشتى صنوف الحرمان والتهميش»[7]، لذلك نجد أن هذا المكان «بأبعاده البنائية، وحمولته الدلالية يكثف مسافة التلقي، ويؤثر في متلقيه، لأن الإحساس بالخطر القائم في المكان يجسد الإحساس بالمكان»[8]، إن الحالة التي أصبحت عليها مدينة جوكات، إذ تحولت إلى مكان مميت أدى إلى مجموعة من التحولات السيئة التي

ولدت آثارًا نفسية في حياة ساكنيها لأنهم تطبعوا بشخصيتها، وتماهوا معها، في الصبر والقساوة والحرية، والناس الذين أدركوا حقيقة التغيير المؤلم والقاسي الذي اكتسح الأرض السمراء والتجليات الناجمة عن تغييره، يشعرون أن وطأة التغيير شديدة الوقع على قلوبهم، يدركون أن المكان أصبح في حالة سيئة خطيرة تتناقض مع ذواتهم وطباعهم. فالصحراوي يخرج للأرض السمراء، يتجول بكل حرية في فضائها الرحب الشاسع، تلك صورة مرتسمة في ذاكرة ساكنة الصحراء الجمعية، والتي حرموا منها، إذ تأكدوا أنها لم تعد تسمح لهم بالعيش والتجوال في ربوعها، لا للإنسان ولا للحيوان بأمان وسلام وطمأنينة، فحينما تحل المأساة بقساوتها في روح المكان، فإن الخلل يتسرب في الشخصيات أيضا: «تصور الرواية صدمة الذات أمام هول الواقع المُر الصلب المظلم المحيط بها في رؤية فجائعية تتأتى من الإحساس بعمق الهوة بين عالم الذات وبين العالم الخارجي الذي يخالفها ويلولنها بعفويته وترديه العبثي المطلق، وبذلك تعكس إحساس الكاتب بواقعه وثقل الخيبات على نفسه وذهنيته، وتعيد إنتاج الواقع في صور متخيلة عما وصلته المأساة»[9]، وهو بالفعل ما أجبر الكاتبة على طرح قضية الخوف والاضطهاد والقهر والتهميش والاستغلال الذي عاشه أهل مدينة جوكات منذ تاريخ مصر القديم إلى يومنا هذا، في خطابها الروائي، وألزمها توكيل مهمة التنديد بقساوة المكان وخطره للأرض للمدينة نفسها.

وتضمين الكاتبة المصرية لهذا النسق جعلها تكسر العلاقة الكلاسيكية التقليدية داخل السرد العربي، بين الظواهر والأشياء، إذ حولت من خلالها مدينة جوكات إلى كائن حي حزين، يشعر، يئن، و يتألم، ويصرخ، ويندد بكل ما عجز بعض أفراد المجتمع الصحراوي ممن عانوا التعبير والإفصاح عنه، في فترة ممتدة من تاريخ مصر منذ عهد الفراعنة إلى يومنا هذا. كما أن العلاقة بين الواقع المعيش والذات الكاتبة والمتخيل الأدبي تتخذ العلامات والرموز عبارة عن صور (بلاغية) مختلفة عن بعضها البعض، منها ما يتخذ صورة المحاكاة للأشياء ويكون تقريريًّا في لغته وتعبيره ودقيقًا في أسلوبه، ومنها ما يتخذ صورة الانزياح واختراق الحدود من أجل تقديم الجديد مرافقًا تحولات الواقع الراهن، وتداخل المشاعر والأحاسيس.

ب- أنسنة البحر في رواية جوكات

البحر: يقبع شمالًا مكشرًا عن أنيابه- يبتلع كل عام مساحات شاسعة من الساحل الرملي- يقترب يومًا بعد يوم- حال البحر وغضباته- يتخطى أسوار بيوتهم- يطل عليها باكسار- هاج وطغى- يبتلع بعض ما كان له في مد شاهق كالطود العظيم- يعود منحسرًا كسيف الخاطر-ينظر إلى المدينة- متحينًا فرصة جديدة- يغسلها من أدرانها.

إن استخراج النماذج من الرواية المدروسة، ورصد علاماتها الدالة، يقودنا إلى تكوين الأنساق لبلوغ المعنى، لذا «فكل ما اتخذ في النص أداة لتوصيل المعاني ومخاطبة القارئ أو البوح عن الذات، فهو موضوع للدراسة السيميائية»[10]، إذ يعتبر مفهوم الأنسنة من المصطلحات الفلسفية الحديثة المعاصرة التي اعتبرت الإنسان محور الكون، ومن هنا انتقلت إلى الحقل الثقافي الأدبي باعتبارها تقنية فنية يعتمدها المبدع المؤلف لإضفاء اللمسة الجمالية على نصه، لما تتميز به من قدرة على الإفصاح والتعبير عما يريد المبدع الجهر به، والكشف عنه في السياق النصي. حيث أخذتنا الكاتبة عبر متن روايتها إلى عالم الصيادين، وأهل جوكات الفقراء البسطاء، الذين يقتاتون على بلح النخل وما يجنونه من أسماك وخيرات البحر، وكيف يعيش بينهم العبرانيون، فقد أثروا في أسلوب عيشهم وطوروا الزراعة والطب والتجارة وغيرها من الأمور بمجاورتهم، وصلت إلى تغيير ملتهم من الفرعونية إلى اليهودية، وكيف استغلهم أهل الدار الحمراء بسبب خوفهم من اللعنة والغرق، واستلبوا الأراضي والممتلكات من ذهب وفضة وطمرها في الأرض إلى جانب ذهب الجدات المصريات.

وتتميز الكتابة الروائية عند إنتصار عبد المنعم بقدرتها على جلب مجموعة من الرموز والإشارات الإيحائية الدلالية، عن طريق أنسنة المكان بلغة أدبية غنية بالألفاظ والمترادفات، والتي تشكل مادة حكائية خصبة، تنهل منها الكاتبة، وتجعلها وسيطًا

قويًا بينها وبين المتلقي القارئ لقدرتها على التأثير والاستقطاب. وهو ما حاولت إنتصار عبد المنعم تنفيذه في روايتها **«جوكات»**، حيث جعلت علاقة الترابط والتلاحم الواقعة بين التخييل والواقع والذات الكاتبة داخل الرواية مثار النقاد والدارسين. فالنص الروائي النسائي يقوم بناؤه الفني على توظيف فضاءات وأمكنة لها عوالمها الخاصة بها، إذ تحاول الكاتبة استلهام الأماكن المرجعية التي لها دلالاتها وتأثيرها على المتلقي، وتعملُ على أنسنتها داخل المتن الروائي بشكل يثير اهتمام المتلقي ويولد معنى لديه، انطلاقًا من إدراكه الحسي: «فأهمية المكان التخييلي لا تقتصر على وظيفته البنائية في تشكيل النص الروائي، أو الدلالية في الدلالة على المادة الحكائية التي يحتويها، ولا على قدرته في تحديد نوع الرواية التي تموضع فوق فضاء ورقها الأبيض، بل تشمل قدرته على إنجاز الوظائف التي يُسندها الروائي له»[11]، فهي تقنية فنية تعتمدها الكاتبة من أجل بناء النص الروائي لإعطائه الطابع الإبداعي التخييلي وإبعاده عن الذات المؤلفة والواقع معًا.

فالأنسنة داخل النص الروائي تُعد تقنية فنية تحمل الملامح الإنسانية على الجمادات من أمكنة وحيوانات وعوالم تخييلية خرافية وغيرها من المخلوقات، وذلك من أجل تمييز النصوص الروائية باللمحة الجمالية من جهة، ومن أجل إبعادها عن الواقعية التقريرية المباشرة وعن علاقتها بذاتية المؤلف من جهة ثانية، وهذا إلى جانب تميزها بمهمة التأثير في المتلقي القارئ.

كما وجدنا أن أنسنة المكان الروائي عن طريق فعل الاستعارة بصفات الذات الإنسانية من حركات ومشاعر وأحاسيس وانفعالات، يكسبه المعاني ذاتها والدلالات الموجودة بالذات الإنسانية، إضافة إلى تميزه بالسمات الإيجابية والسلبية معًا، إذ وجدنا البحر عند الكاتبة يوصف بالمكان الرحب المؤنس المنفتح يتميز بالتفاؤل والمرح، ووجدنا الصحراء والسجن يوصفان بالمكان المغلق الغاضب والثائر، والحزين على من فقد وافتقد، وهمش ورحل.

4- استحضار الذاكرة والحلم والواقع في رواية جوكات

نسق الاضطهاد: نيران الخوف العالق في النفوس- انكفأت على صمتها- يهزأ البحر بالجميع- دماء الإسكندرية- سيوف الظلام في يد الجنود يذبحون باسم الرب- يضربون الخدود ومعها الرقاب- المصلوب يئن- الحرائق المتتالية تلتهم مكتبة الإسكندرية- يتطاير الرماد من كتب الحكمة والفلسفة والكيمياء- ينسكب مع الدماء المهراقة- يقدمون القرابين- يقتحمون المعابد يقتلون من فيها- يطردون اليهود- يطاردون تلاميذ هيباتنا.

نسق التعذيب: لحم هيباتنا شهي على مذبح الرب- يصبح اليوم قيدها- يجذب جيش الرب عذراء العقل والجسد من شعرها في الطرقات- يتكشف بعض جسدها- ينزعون ما تبقى من ملابسها- يقيدون يديها اللتين تخطان العلم في الكتب- يجرها الجنود في شوارع الإسكندرية- ينسلخ الجلد الناعم- يشق صراخ هيباتنا السماء- يقشرون جسدها بأصداف البحر.

نسق الترهيب والتخويف: تضغط الأكف على الآذان هاربة من مصير مشابه- تفر أسراب اليمام والحمام من الإسكندرية- صوت إيهود أيقظ سكان الدار الحمراء- الجميع يقتلون باسم الرب- يحطمون معابد المصريين والرومان- يرغمهم سيف العرب على العودة لتذوق حلاوة الدين الجديد قسرًا.

نسق ذاكرة الوجع والخوف: ذاكرة الخوف جلية من جديد- تسري في العروق تتقافز إلى الذاكرة- تستعيد ميراث الخوف- ظل الأفراد يتوارثون حالة الريبة والخوف- يبالغون في تحصين بيوتهم- التخلي عند السير في الطرقات- حالة التوجس- ميراث الخوف الذي توارثوه أبًا عن جد- ريثما يأتي يوم تعود فيه ذاكرة الأحفاد لتفتش عن أصلها المطمور منذ تاريخ الغرق- أجبرتهم سيوف جنود الجعدي على العودة مجبرين إلى أسوار خوفهم.

نسق الارتداد: انتقلوا من مرحلة الإيمان بالرب موسى وهارون خوفًا من الغرق- الإيمان برب عمود الدين خوفًا من الحرق- فما هو إلا رب يحل محله آخر- وتماثيل ستحل محلها أخرى- صنعوا

صليبًا ضخمًا ونصبوه عاليًا- يعلنون إيمانهم- ليسوا من قوم موسى ولا من الوثنيين- تمتلئ المعابد بالأيقونات والتماثيل الجديدة- تنطلق الحناجر بتراتيل الدين الجديد- نسوا كيف أنهم آمنوا عن خوف للمرة الثانية- مرة تلو المرة يلفظون الدين الجديد- يؤمنون فرارًا من القتل بالسيف، وهربًا من دفع الجزية- نسيت جوكات طعم الملح، واستساغت حلاوة الدين الجديد.

نسق النواح والبكاء: جوكات منحتك امرأة المقوقس غرقًا- جوكات ستبقين محاصرة أبد الدهر بمائك المالح، وينز عرق أولادك ملح الهزيمة على الدوام- جوكات سيكون بعض رجالك، أبواقًا وأفواهًا، بريقًا لا جوهرًا.

نسق اللعنة: لعنة الماء تحاصرك- أحكموا حصارهم عليك- هزمك العرب بالعطش- جوكات الذمم فيك لا يرتقها راتق، وأحمال النذالة فيك ينوء بها كل عاتق.

من خلال الأنساق الدلالية حاولت الكاتبة أن تنقل لنا وقائع زمن الغزو الروماني لمصر، وجرائم الإبادة التي ارتكبوها باسم «الرب» والمسيحية، بحق الوثنيين واليهود في الإسكندرية، وكيف عذبو ونكلوا وأحرقوا أهل العلم والفكر نموذج الفيلسوفة «هيباتنا»، وأحرقوا الكتب والمكتبات، وخربوا المعابد. فأثاروا الخوف والرعب في النفوس. مما أدى بأهل جوكات والدار الحمراء إلى الارتداد عن دينهم للمرة الثانية خوفًا من الحرق، فأخفوا عقيدتهم اليهودية، وأظهروا ملتهم المسيحية بتعليق الصليب ووضع التماثيل للسيدة العذراء خوفًا من سيف ثيوفليس وبطش جنوده. فقد عاش سكان الدار الحمراء وجوكات عبيدًا يعملون بالسخرة لصيد الأسماك وجني الكروم، ولا يجدون ما يسد رمقهم، بينما تذهب الخيرات إلى قصر الحاكم. فمصير جوكات الغرق بمياه البحر عقوبة من امرأة المقوقس لأهلها، فتحولت أرضها إلى بور مالحة لا تصلح للزراعة ولا للحياة، فقد غرقت كنوز الجدات والأجداد في البحيرة التي غمرت الدار الحمراء. كما واجه أهلها الحصار والحرمان حينما وصل الجيش العربي إلى مصر. أهل جوكات للمرة الثالثة يستبدلون دينهم خوفًا من الموت، وطمعًا في الحياة، فلا ضير في رب يذهب وآخر يأتي طالما بقوا على وجه الرض ساكنين، ولم يلق بهم في يم أو في حريق بنصل سيف أو سكين على حد قول السارد في النص. «يجعل الروائي من المكان في بعض النصوص قضية محورية من خلال قضية الإنسان المرتبط بها، مثل أشكال مقاومة الإنسان ضد العنف أو الاحتلال أو الاستعمار وغيرها، كما نجد حضورًا قويًّا لعلاقة المدينة والقرية في السرد، مما يوثق لعلاقة المبدع بالمكان، وهنا نستطرد قليلًا لنعرج على شكل السيرة وبعض صور تقريب المتلقي من مشاكل أغلب الروائيين والروائيات بخاصة بوطنهم عامة ومدينتهم خصوصًا، في حين يكون الحديث عن المدينة باعتبارها فضاءً عامًّا»[12]، قد يصبح المكان فلتة من حياة الكاتبة، يزيدها قوة البحث عن مضمونها أكثر من وجودها؛ بمعنى البحث عن مكان أفضل للحياة بعيدًا عن سلطة الواقع الحياتي المعيش. كما أنها ترتاد الفيافي والبقاع الموحشة لتكريس فعل البحث عن الفضيلة المكانية الأفلاطونية في صحراء قاحلة. أو الترميز للمكان في ظل الخوف من المجهول.

كما يؤدي المكان إلى تفويت فرصة الحياة عامة، فتنهل الروائية من قاموس البعد والاغتراب المكاني الحقيقي في معجمها، وتحكي عن سلطة الإبعاد عن الوطن الأم. وتناقش الكاتبة برواية «جوكات»، في إطار يتراوح بين التاريخي والفانتازي والواقعي، موضوعات وقضايا كبرى، أبرزها: تأثير الخوف على الشعوب، والتجارة بالأديان على مر العصور، وقتل الأبرياء أو استعبادهم باسم الإله تارة أو الحاكم تارة أخرى، والظلم والفقر والفساد، والطبقية، والحب، والحرب[13].

شكلت طريقة تعامل إنتصار عبد المنعم مع التاريخ في رواية الدار الحمراء، نقلة نوعية كبيرة في تعامل الروائي مع المادة التاريخية، وتوظيفيًّا بما يخدم رؤيتها الفنية، فقد اعتمد على الخيال الفني والإبداعي، فاستخدمت التاريخ كإطار عام وكمادة خام في تصوير معاناة الشعب، حيث ركزت على شخصيات وأعلام مستمدة من التراث الديني والثقافي والسياسي ⭘

الهوامش:

⋆ جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس، المغرب. مختبر الدراسات الأدبية واللسانية وعلوم الإعلام والتواصل.

1- زهور كرام، ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، مكتبة دار الأمان، مطبعة أمينة، ط 1، 2013، ص48.

2- محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص8.

3- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي- مقاربة في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص116.

4- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص18.

5- André Daspre: Roman historique et histoire, Revue d'histoire littéraire de la franse, Mars; juin;1975; p235.

6- د.سلام أحمد إدريسو، ظل المنهج، منشورات محترف الكتابة/ فاس، مطبعة وراقة بلال، ط1، 2017، ص49.

7- أحمد بن شريف، المتخيل في الرواية المغربية، مقاربة تحليلية لرواية الريح الشتوية، مطبعة ألطوبريس، طنجة، ط1، 1999، ص63.

8- أحمد مرشيد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط 1، 2018. ص109.

9- سمية سليمان الشوابكة، الموت ثيمة فجائعية في الرواية العراقية الجديدة «وحدها شجرة الرمان» أنطوان سنان أنموذجًا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، ع 2، 2019، ص87.

10- عبد الرحمان بودرع، في الدلاليات والسيميائية، النص الذي نحيا به، مطبعة الحمامة، ط1، سنة 2018، ص79.

11- أحمد مرشيد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع مذكور، ص168.

12- محمد الدخيسي، الرواية النسائية في الوطن العربي، منشورات جمعية المقهى الأدبي، وجدة، ط1، 2018، ص50.

13- آية ياسر، جوكات مغامرة روائية جديدة لـ»إنتصار عبد المنعم» تتحدى الأشكال التقليدية للسرد. جريدة رادار نيوز، 13مارس 2021.

لائحة المصادر والمراجع:

1- رواية «جوكات» الدار الحمراء، إنتصار عبد المنعم، الهيئة المصرية العمة للكتاب، ط 1، 2019.

2- زهور كرام، ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، مكتبة دار الأمان، مطبعة أمينة، ط 1، 2013.

3- محمد نور الدين أفاية، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، بيروت لبنان، ط 1، 1993.

4- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي- مقاربة في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.

5- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2004.

6- د.سلام أحمد إدريسو، ظل المنهج، منشورات محترف الكتابة/ فاس، مطبعة وراقة بلال، ط 1، 2017.

7- أحمد بن شريف، المتخيل في الرواية المغربية، مقاربة تحليلية لرواية الريح الشتوية، مطبعة ألطوبريس، طنجة، ط 1، 1999.

8- أحمد مرشيد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط 1، 2018.

9- سمية سليمان الشوابكة، الموت ثيمة فجائعية في الرواية العراقية الجديدة «وحدها شجرة الرمان» أنطوان سنان أنموذجًا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، ع 2، 2019.

10- عبد الرحمان بودرع، في الدلاليات والسيميائية، النص الذي نحيا به، مطبعة الحمامة، ط 1، سنة 2018.

11- محمد الدخيسي، الرواية النسائية في الوطن العربي، منشورات جمعية المقهى الأدبي، وجدة، ط 1، 2018.

12- آية ياسر، جوكات مغامرة روائية جديدة لـ»إنتصار عبد المنعم» تتحدى الشكال التقليدية للسرد. جريدة رادار نيوز، 13 مارس 2021.

13- André Daspre: Roman historique et histoire, Revue d'histoire littéraire de la franse, Mars; juin; 1975; p235.

أحمد سراج



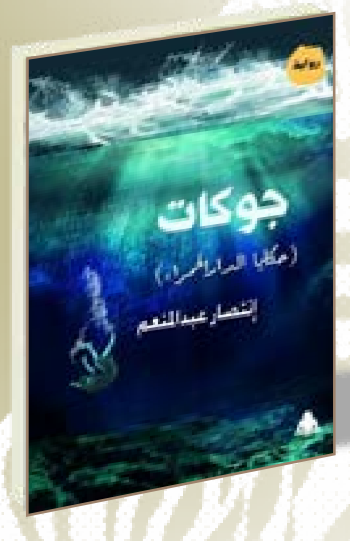
الكنوز الغارقة في بحر اللعنات.. قراءة في رواية جوكات لإنتصار عبد المنعم

لماذا لُعِن هؤلاء؟ وكيف كانت لعنتهم؟ تجيب أحداث رواية «جوكات.. حكايا الدار الحمراء» للكاتبة إنتصار عبد المنعم التي صدرت عن الهيئة العامة للكتاب عام 2019، عن السؤال الثاني، تاركة لنا البحث عن إجابة السؤال الأول، لعل إجابته تنقذنا من هذه اللعنات.

تقسم الروائية عملها إلى بابين: الأول؛ لعنة التكوين، والثاني لعنة الماء، ويمتاز كل باب عن الآخر في الزمان والأشخاص، لكنه يتفق معه في المكان الرئيسي وفي نهايات الأبطال.

ومركز أحداثها هو «جوكات» وهي قرية مصرية قديمة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، بين رشيد والإسكندرية، كما يتضح ذلك في ثنايا النص، يعيش في المدينة صيادون آمنون تحكم عليهم طبيعة مكانهم بعدم الاختلاط، وعقب فرار موسى عليه السلام من مصر يهاجر إليها «شلومو بن لاوي» الذي كان متحدثًا باسم اليهود.

يحسم شلومو أمه مع موسى بصعوبة؛ فيقرر أن يخرج معه دون أن يكمل معه؛ ويطلب من النساء جمع الحلي والأواني المصرية بحجة الاحتفال، وعند الخروج يأخذ معه نصف الذهب المستعار، ويتأخر هو وابن عمه وأولادهما، وفي اللحظة المناسبة ينفصل عن ركب موسى، وبدلاً من الاتجاه شرقًا يتجه شمالاً مخفيًا الذهب في جرار العسل، وما بين رحلة برية في القرى وعلى أطرافها، وبين رحلة نيلية يصل إلى مواجهة المتوسط ويستقر مرغمًا بالقرب من قرية جوكات فيما سيعرف بـ«الدار الحمراء».



يجمع الحيين الجبن وكنز المال؛ فشلومو ومن معه يخشون انكشاف أمرهم، وصيادو «جوكات» يعيشون تحت رحمة البحر والظروف الطبيعية؛ لذلك

فشيئًا فشيئًا يندمجان معًا، حتى تسقط الحدود بينهما، وشلومو دفن الكنز المسروق في جرار تحت الأرض وكذلك يفعل سكان جوكات بما يتوفر لهم من أموال.
يحتفظان معًا بمنافقة الحاكم الرئيسي؛ سواء كان في منف أو في الإسكندرية أو في الفسطاط، ويخفي أحفاد هالاكاه دينهم تحت قناع الدين السائد، فيما لا يكترث أهل جوكات بهذه المسألة كثيرًا.
تقوم بينهما علاقة المثاقفة، فقد قلد الصيادون أهل الدار الحمراء في بعض الأفعال مثل تقديم النذور لرب اليهود، وقلد اليهود الصيادين في استعمال الشباك للصيد، لكن لصيد الطيور، وسرعان ما قلدهم الجوكاتيون في ذلك..

حين احتل الرومان الإسكندرية صارت جوكات والدار الحمراء تابعين لها، وببناء قصر الحاكم والسور والسرداب أصبحت القريتين قرية واحدة، ولم يتوقف التداخل على هذا، بل تداخلت البيوت والبساتين والأسوار، ومن قبلها تداخلت الأنساب، فقد أسرت الفاتنات اليهوديات الفتيان من جوكات، ولما كانت اليهودية تعرف أنه: «دع البقرة تمضي حيث تشاء فالعجل لنا»، فلم تكن هناك مشكلة، ومن هنا: «ولن يكون ابن جميل آخر عجل أبدًا، سينبت في جوكات نسل جديد من العجول يجمع خلايا جوكات الجنوبية وخلايا سكان الدار الحمراء تبسط يدها على أرض جوكات جنوبًا وشمالاً. وتختلط السمات والأسماء مع اختلاط الجميع وامتزاجهم بماء البحر، وكما تجاورت الجرار، تجاورت البيوت وسكنتها العجول الجديدة».
أي لعنة تدفع جوكات ثمنها؟ هل هي لعنة الذهب المسروق أو لعنة المال المكنوز دون إفادة أصحابها؟ وهل ستتوقف اللعنة بهذا الحصار؟ أو هي لعنة الصمت والتخاذل: «يضاجع رجال جوكات الذلة والمسكنة كل يوم وليلة، أكثر مما يضاجعون نساءهم، قرر الحاكم الروماني أن يحيط جوكات بسور، وحفر سرداب عظيم يربط منطقة التلال في الشرق، بمنطقة المعصرة في الغرب. عشر سنوات متتالية، كان الليل موصولاً بنهاراتها على الدوام. سيق الرجال والنساء والأطفال إلى العمل، يحفرون السرداب، ينقلون الرمال، السياط تلهب ظهورهم، لا مجال لتجفيف العرق ولا لالتقاط الأنفاس، من يهوي صريعًا، أو يغلبه المرض، تحتويه حفرة فورًا، متدثرًا بالتراب المتخلف عن السرداب. عشر سنوات عجاف، طبعت صفاتها على أهل جوكات، وخلقت فيهم صفات جديدة، يتحايلون بها على حالة الخوف المستمر من التعرض في أية لحظة لوشاية إن تذمروا، أو ظهر الضيق على قسماتهم من السخرة تحت لهيب الشمس، فتقودهم إلى الدفن الفوري في التراب. مع مرور الأيام، برعوا في إخفاء مكنونات أنفسهم، تحول إلى حالة من الخبث والدهاء، وحفر فيهم حرصًا وتمسُّكًا بالحياة، ورغبة متزايدة في كنز الذهب والفضة، والاطمئنان إلى مرآها دون التجرؤ على التمتع بها خشية الفقر، تلك الخشية التي توارثوها منذ أن ألقاهم البحر على ساحله».
تتحول جوكات شيئًا فشيئًا إلى مزرعة الكروم الملكي، ويسام أهلها ذلًّا وصغارًا من الحاكم الروماني، ثم من زوجة المقوقس، وتتعرض للإغراق حين يتأخر كرومها عن معاصر النبيذ بتدبير من أحفاد شلومو، تغضب زوجة المقوقس وتطلب منه إغراق الرجال، وهكذا تجاور جثث الرجال جرار الذهب المسروق والمكنوز: «أصدرت أوامرها باغراق جوكات بماء البحر. جاءت حامية من الشرق وأخرى من الغرب. وبالسياط ساقت رجال جوكات مرة أخرى. خرجوا من بيوتهم، خاضعين، خانعين، لا ليبنوا سورًا كما فعلوا سابقًا، بل ليفتحوا بأيديهم أبواب البحر الجموح، الذي ما إن رأى الساحل مشرعًا أمامه، كأنه ينتظر قدومه معانقًا منذ دهور، حتى تقدم نحو اليابسة بلا رادع. كلما وجد الأرض خانعة أسفل طغيان موجه، ثار أكثر هازئًا باسطًا سلطانه على مساحات شاسعة من الأرض، ومبتلعًا من يتهاوى منهم من التعب. ويختفي جزء كبير من منطقة الدار الحمراء. وتغرق المنازل والمعابد الصغيرة التي تحولت إلى كنائس، وتتكون بحيرة في مقابل البحر، ومن أسفلها جرار العبرانيين، وخبيئات الصيادين. حتى إذا انحسر البحر بعد قرون، انكشفت أرض الدار الحمراء جدباء عاقر لا تصلح للزراعة، وقد تشبعت بملح البحر وعرق الرجال الذين حفروا قبورهم

المائية بأيديهم بأمر من امرأة، ليست مثل نسائهم، بل امرأة أغرقتهم بكلمة منها».

ويكبر الأبناء في مذلة ناسين كل شيء، وبعد مئات الأعوام يأتي الفتح الإسلامي الذي لم تستعص عليه مقاومة الجوكاتيين، لكن خطبه ومواعظه لا تؤثر فيهم، نعم يحاصرهم الفاتحون ويقهرونهم بالماء.. لكن هذه المرة بتعطيشهم.. فهل كان وجود الماء وعدمه عقابًا لهذه المنطقة وأهلها: «جوكات! لعنة الماء تحاصرك، أبيت الاستسلام للعرب، فأحكموا حصارهم عليك. هزمك العرب بالعطش، والماء محيط بك. شهور وجيش عمرو بن العاص لا يقوى عليك. نفد الماء، وضعفت المقاومة المتمركزة خلف الأسوار وعلى التلال».

***

في الحركة الثانية التي تحمل عنوان «لعنة الماء» نحن أمام كارثة غرق العبارة المصرية «سالم إكسبريس» التي توقفت لأسباب مجهولة عمليات البحث عن بقية ركابها، كما اختفت لأسباب مجهولة نتائج تحقيقاتها، وتختار الكاتبة شخصًا ممن عادوا على متن العبارة دون أن ندري هل حقق حلمه المشروع بتوفير مبلغ يؤمن مشروعًا يسمح له بإنقاذ أولاده من جب التجهيل والاستعباد، يغرق إبراهيم تاركًا أيمن الذي أخرجه من المدرسة ليعمل عند عمه تحت ضغط الفقر والاحتياج، وزوجته زينب وجنينها وابنهما الأوسط يوسف، وفي رحلة قاسية تصحبنا الكاتبة مع إبراهيم منذ تفكيره في الخروج للعمرة، واتفاقه مع كفيل على الهرب للعمل في موسم الحج، ثم تنقطع أخباره، ولا يأبه أحدٌ لإنقاذه إلا ابنه يوسف الذي يذهب في رحلة مستحيلة إلى العبارة الغارقة مفجرًا بابها، وتنتهي رحلة يوسف إبراهيم كما انتهت رحلة سعيد مهران بطلقات في الصدر داخل المقابر.

تاريخ من الخنوع والقهر المتزايد الذي لا يكتفي بسلب الآدمية، لكنه يغوص حتى سلب الروح ذاتها، مخلفًا أهل المكان مطمورين بجوار كنوزهم.

تسأل الرواية دون صوت: لماذا حكم على هؤلاء بالمذلة التي لا تنتهي إلا بالموت؟ لماذا هم محكومون بالخوف من الحاكم البعيد؟ ولماذا يطمئن هذا الباطش إلى أنهم سينصاعون إليه؟

تحاول الكاتبة أن تجعل روايتها إطارًا للعالم مدخلة عددًا من التقنيات مثل الفلاش باك، والمونتاج، وبدا أنها تستخدم ما يمكن أن نسميه التصوير عن بعد في الباب الأول؛ خصوصًا عند الوصول إلى جوكات، ولا تقترب إلا لأخذ عينات دالة ومؤكدة لأفكارها، فيما استخدمت تقريب الكاميرا طيلة الباب الثاني.

اجتهدت إنتصار عبد المنعم في تقديم تفسيرات للحكايات الشعبية، ومنها حكايات الجنية التي تنتشر في الأماكن القريبة من المياه، ولها أصل تحدث عنه هوميروس في الأوديسا، وحاولت ربط الأحداث الكبرى بجوكات لتبرهن على فكرة ربما هي أن جوكات.. قرية في وطن، ووطن في قرية ○





إنتصار عبد المنعم



لستُ من الآلهة.. أنا أُحيي ولا أُميت! ثلاثية البُحَيرة: عالمي البديل

ماذا يفعل المرء عندما يفيق من غربته ويكتشف أن العالم يفرغ من الأحبة؟ ماذا يفعل الوحيدون وهم يرون أيامهم مثل دخان السجائر تتلاشى سريعًا؟ يختار البعض البكاء واستحضار الذكريات والعيش عليها، وأنا لا أحب البكاء، ولا من يستولدون الحزن، يصبونه في أكواب لا تفرغ أبدًا. هكذا اخترت أن أكون.. إلهًا!

أبعدتني أربع منازل، وقارتان، وبعض المدن عن بيت العائلة بحديقته الواسعة والنعناع السارح في رمالها. في سنوات الغربة، تكثر خيانات الرحيل، يرحل «حسن» دون وداع، ويتبعه «عُمر»، لا يترك لي إلا بصمات قدميه، وسوارين في لون ورد بشرته، كان إحداهما يحيط بقدمه اللؤلؤية، والآخر حول معصمي، وتعبر «زينب» هي الأخرى إلى الجانب الآخر. فما جدوى الحياة من بعدهم إذن؟ هكذا كان يتوجب عليَّ أن أكون إلهًا، لأعيدهم من الغياب، وأمنح نفسي فرصة أخيرة لأعيش الحياة كما كان ينبغي لها أن تكون، مع من أريد، وأحذف منها من لا أريد، وما لا أريد بحجة ضياع الذاكرة. الذاكرة! تلك المعجزة المدهشة، أمحو بها ما أشاء، وأُثبت ما أشاء، وأجعل الجبل الشاهق في حجم حبة فستق حلبي إن أردت، وفي الوقت الذي أشاء أيضًا. وإذا كان المخيخ هو من يتحكم في حركة الذاكرة، فأنا (الكاتب) على الورق أخذتُ دور المخيخ والجهاز العصبي معًا، لعبت بالذاكرة، راوغتها وهي المراوغة، فكتبتُ ومحوتُ، وما بين النسيان والتذكر، جاءت «كبرياء الموج» من منطقة حرة مراوغة كالأرجوحة، لا تتقيد بزمان أو مكان معين، وغير معنية بتقديم تفسيرات أو تبريرات.. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

كبرياء الموج



وهكذا بدأت كتابة الجزء الأول من «ثلاثية البُحيرة» بكتابة سيرة البشر، سيرة الإنسان، سيرة من بعثتهم من مرقدهم. في رواية (كبرياء الموج) خلقتُ لنفسي عَالَمًا فريدًا، يضم منِ أَشتاقُ إليهم ولا أَستطيعُ اللِّحاقَ بهم، جئت بهم جميعًا، ووضعت معهم من كنت أتمنى العيش معهم وبينهم، ولتكتمل الصحبة، استحضرت البدوي والمرسي والشاذلي، وسيدي عبد الرازق، أستمد من

صحبتهم الونس. حتى إذا تسرب الدفء إلى عالمي باكتمال الجمع من حولي، فكرت في الكتابة عن سيرة المكان. جوكات/ إدكو مدينتي العصية على الترويض أورثتني قدر الموج والرمال؛ موج لا يرتضي السكون أبدًا، ورمال توحدت مع الرياح في سفر دائم نحو المعرفة تقاوم بها الاندثار.. قررت أن أكتب جغرافيا جديدة، سيرة نابضة بالحياة، ليست السيرة المعروفة التي يدونها كتبة التاريخ، لكنها سيرة تتحدى الزمن نفسه، تجيء بالمطمور والمحذوف، وتعيد تشكيل الموجود، فكتبت «جوكات/ حكايا الدار الحمراء».. أليس هذا من أفعال الآلهة؟



جوزيف مانكوفيتش — زهور كرام — فيصل دراج

«جوكات/ حكايا الدار الحمراء»

استأنست بالبشر، ولم أكتفِ. أسمع أصوات تناديني، همهمات لا أدري من أين تأتي. عقلي يعمل في مكان آخر يعلو على هذا الحاضر ويتجاوزه. فكلما مشيت في شارع من شوارع «جوكات»، تختفي الصور المرئية، وأرى بشرًا آخرين، يحملون التاريخ على عواتقهم، حكايات وعادات وتقاليد جميعها مرتبطة بالبحر والبحيرة.. مسقط رأسي «جوكات/ إدكو» هبة البحر والبحيرة، قامت حياتها على بحر يطوقها شمالًا، ويفرض عليها سطوته ويحدد مسار حياة أهلها، وبحيرة منحت المحافظة اسما تُعرف به «محافظة البحيرة». «بحيرة إدكو» يحج إليها رجال جوكات كل صباح، تمنح البلدة الملجأ عند غضبة البحر في نواته الدائمة. قدري أني ولدت بين ماءين «بحر وبحيرة»، وتحت شجرة رمان وبجوار شجرة زيتون عتيقة، لا شيء هناك إلا الماء والرمال، وفي كل مكان جزء من حكاية، تضرب بجذورها عميقًا في تاريخ قديم. هكذا كانت رحلة البعث الثانية، بعثتُ المكان، عصرتُ التاريخ، واستخلصت منه تاريخ جوكات المقبور تحت رمالها في الدار الحمراء وكوم الطواحين، استرجعت أصوات المصريين القدماء وهم يروضون البحر، وأدرت مذياع التاريخ لأسمع العالم قعقعات السلاح وقت حصار العرب لجوكات، وصرخات من فتت قواهم العطش من أهلها، والغزاة يصيحون، يطالبونهم بفتح بوابات جوكات، ومعها صدورهم للدين الجديد.. ولأني لا أحب القوالب الجامدة، ولا المقولات المقولبة، لم أتردد لحظة وأنا أعيد قراءة قصة الغزو/ الفتح، لأجرب خلخلة القواعد الراسخة عن الغزاة الفاتحين الطيبين، وأكملت الجزء الناقص من قصة جيش عمرو بن العاص على أبواب جوكات.. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

جوكات/ إدكو، مدينة ذات قدر غريب، مر بها الغزاة والولاة من مماليك وأتراك وإنجليز وفرنسيين، ولم يقيموا فيها قصرًا لهم أو مقرًّا، ولم يؤثروا في أهلها، ولا يوجد فيها من يفخر بأن له أصول دخيلة. مدينة الماء والرمال، الماء فرض على الجميع حياة الصيد، ومارس أهلها كل المهن، الصيد بالنسبة لهم الحياة، مارسوا الزراعة، لكنهم لم يفلحوا في أن يصبحوا فلاحين، تشدهم الأرض إليها وتستعبدهم، أرواحهم مائية، يسيرون في كل الطرقات، يجربون كل شيء، ولا يستعمرهم أي شيء.. يأتي إليها من يريد ويذهب عنها من يشاء، ولا يتغير فيها إلا الصفة التالية لاسمها؛ فرعونية، بطلمية، رومانية، عربية.. عثرتُ على معلومة تاريخية عن هجرة اليهود منها في أواخر القرن السابع عشر منتقلين إلى الإسكندرية.



من هنا كانت الفرضية التي بنيت عليها «جوكات» فبدأت في كتابة التاريخ المعكوس، التاريخ الموازي لما حدث بالفعل.. التاريخ المعروف قصة من خرج مع سيدنا موسى، التاريخ المعكوس كتبته ليصبح تاريخ جوكات. من الطبيعي لأي نبي أن يكون له من يخالف الرأي، فمن أدرانا أن كل العبرانيين نزلوا على رغبة نبيهم وهاجروا معه؟ أليس من الوارد أن يكون بريق الذهب أهم من طاعة النبي؟ هذا هو التاريخ المعكوس، يخلخل الأفكار سابقة التجهيز، يشيد بناءً على ما سكت عنه رواة التاريخ، وتلك كانت مساحة الحرية التي تحركت فيها كروائية، أبدعت شيئًا جديدًا من نثارات الحكايا وخرائط الزمكان، لأعيد الدار الحمراء وكنيستها الكبرى إلى الحياة، أنقب في رمالها، أستخرج جرار ذهب الجدات المطمورة منذ زمن موسى.. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

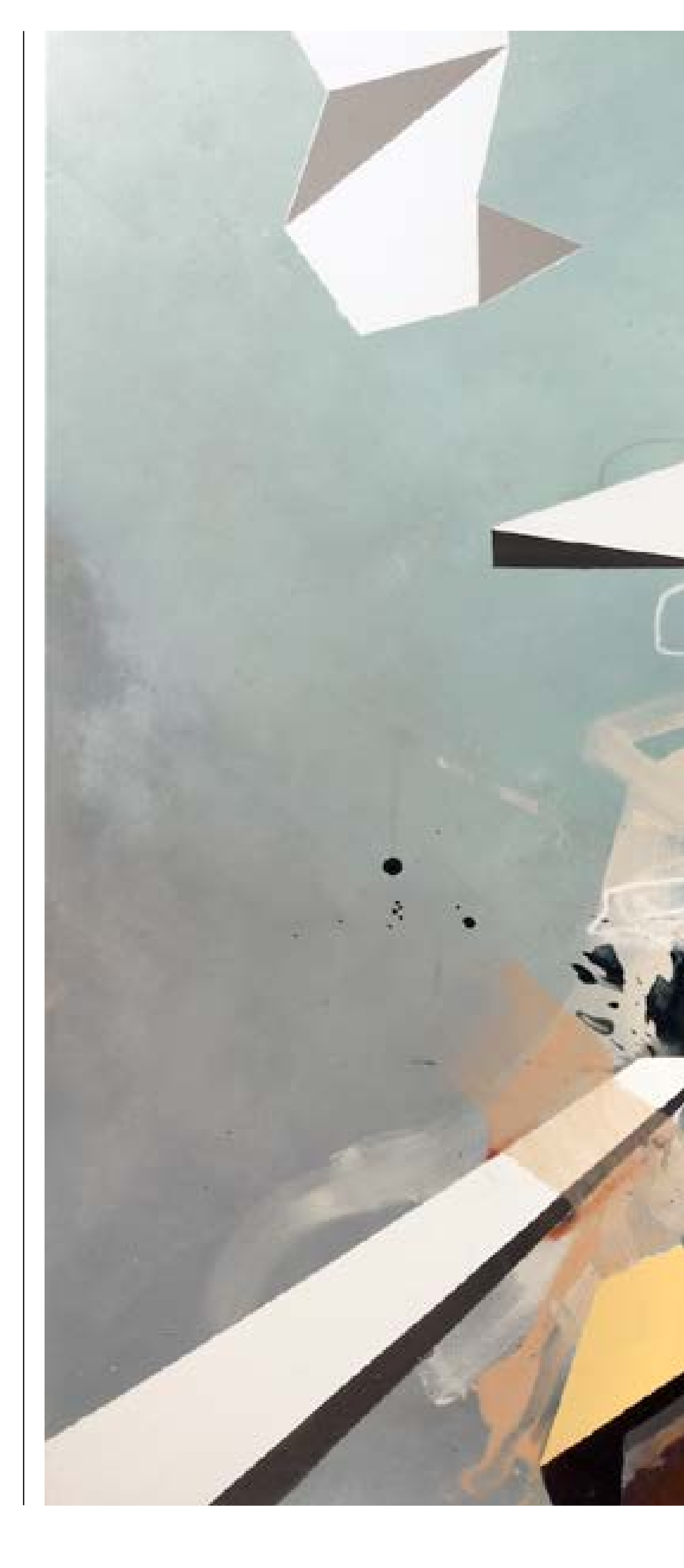
«جوكات» السيرة القديمة للمكان، قدر المكان المائي، مرورًا بحادثتي العبارتين سالم إكسبريس 1991، والسلام 98 عام 2006، الماء الذي وهب الحياة يومًا، يهب الموت مرات، ويصبح الإنسان رقمًا في دفتر تاريخ مهلهل لا يحتفظ بأسماء المساكين. وهل يجدي المكان شيئًا بلا أنفاس تتردد في جنباته؟ كي أكتب جوكات، كان لا بد لي من مصادقة المكان، قديمًا وحديثًا، أتجول في شوارعه وحاراته، ألملم ما بقي من خيالات على رماله، أستعيد بها رحلة موسى قديمًا ورحلة إبراهيم حديثًا، وكلتاهما محفوفة بالغرق. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

نعرف بالضرورة القصة المكرورة عن رحلة خروج سيدنا موسى، وغرق فرعون، لكن كان لا بد للروائي أن يعرف المكان جيدًا كي يبعث سكانه من مراقدهم ليصحبهم في رحلته الجديدة، وهكذا كانت المرحلة الأولى في الإعداد لكتابة السفر الأول من جوكات (لعنة التكوين)، درست جيدًا الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، وما وجدت من كتب تتحدث عن مسار رحلة خروج سيدنا موسى والأماكن التي مر عليها وقت خروجه مع قومه، وبدأت من هنا كتابة الرحلة المعكوسة لمن تخلف عن السير معه شرقًا، واتجهوا غربًا بما معهم من ذهب، ليحطوا الرحال على شاطئ الأبيض المتوسط شمال جوكات.. هكذا بثثت الحياة في الصحراء وأسكنتها أناسًا، شيدوا لهم معبدًا سيتحول بعد دخول الدين الجديد وقتل هيباتيا السكندرية إلى كنيسة كبيرة، كنيسة الدار الحمراء، وتصبح جزءًا من

مقاطعة «تباشور» الكنسية.. أليس هذا من فعل الآلهة؟
في مرحلة التكوين، كتبت تاريخ جوكات المكان عندما كانت جزءًا من ممتلكات فرعون، وأسكنتها الجدة «إياحا» وحمّلتها خبرات الحياة، تلجأ إليها نسوة جوكات عند الشدائد، جعلتها جدة قريبة من القلب.. بعثت فيها «إياحا بنت تاعا» زوجة الملك سقنن رع، التي وقفت إلى جوار زوجها في حربه ضد أول من احتل مصر، الهكسوس، وعندما استشهد الملك سقنن رع، شجعت ابنها كامس على مواصلة الحرب فاستشهد هو أيضًا، فقامت بقيادة الجيش بنفسها، وذهبت إلى كل أقاليم مصر لتجمع الرجال لمحاربة الهكسوس، وقدمت ابنها الثالث الملك «أحمس» لقيادة الجيش وطالبته بعدم العودة إلا بعد أن يقهر الهكسوس. ألا تستحق إياحا أن يتردد اسمها الآن، وتصبح جدة لكل نساء جوكات؟ أليس هذا من أفعال الآلهة؟

وكما تحل موجة مكان أختها بلا عناء، انتقلت جوكات من دين إلى غيره، بنوا معبدًا لرب موسى وهارون معتنقين دينه، ولم يجدوا حرجًا في أن يزينوا الجدران بما تبقى من تماثيل سيدة الأرضين سخمت، والإلهة الأم باستت، وعلقوا مفتاح عنخ ليمنح أجسادهم القوة، تختلط وتختلف الصور الخارجية، وتبقى القلوب معلقة بمن خلق البحر وزينه بالموج والزبد، وملأه بالأسماك.. هذا هو الرب الساكن في الروح أبدًا.. وعندما تحولوا إلى المسيحية، ما كان عليهم إلا أن يعدلوا من مفتاح عنخ ليصبح رمز الدين الجديد.. وهكذا تسير مرحلة التكوين الأولى، وتمتلئ بعض الثقوب في دفتر التاريخ.. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

لم يتوقع أحد، أن يختار المخرج الأمريكي (جوزيف مانكوفيتش Joseph L. Mankiewicz 1909–1993) صحراء جوكات الغربية كي تكون مسرح معارك مارك أنطونيو وكليوباترا، تنتهي قصة العاشقين على رمال جوكات، «مارك أنطونيو، تخدعه صحراء جوكات، تجعله يرى السراب تلو السراب يناديه، يرى أمامه كليوباترا نائمة، قلبها خامد لا يقوى على أن يجيب نداءه ولا أن يهتف باسمه مع دقاته. تتلاعب به جوكات مرة أخرى، تهتف في أذنه بأن لا حياة لعاشق بعد موت معشوقته، تناوله كأس سم يتجرعه مشتاقًا، يحسبه شهد رضاب الجميلة، لا يشعر بنصل السكين حين اخترق جدار القلب منه، يحسبه سهام رموش الجميلة.. والجميلة يا جوكات



تنتظر قدوم مارك أنطونيو، لتستقبله، وتطيب جرح هزيمته بنصر مجيد في أحضانها. ويظل قلب الجميلة فارغًا إلا من وجه أنطونيو، تخدعها صحراء جوكات هي الأخرى، ترسل لها ثعبانًا، يخلد في حضنها، يخيل إليها من دفئه أنه وجه انطونيو، يسقيها الثعبان رحيق أنيابه، دفقاته تسري في عروقها، تستقر في قلبها، ليتوقف ساجدًا بين ذراعي أنطونيو المتجسد طيفًا، لاعنًا صحراء جوكات الماكرة. تسافر الجميلة في السحاب، وهناك تعثر على أنطونيو مسافرًا مثلها، وتدرك خديعة جوكات القاتلة التي تقتات على نبوءات القلوب. تنظر الجميلة من عليائها إليك يا جوكات، وتصب عليك لعناتها:

جوكات! قدر الغريب على أرضك هذا التيه الأبدي.

جوكات! لعنة أبدية تنثرينها في العروق، تنال المختارين فقط، أما هؤلاء، قتلة الأحلام والقلوب، فأنت ملاذهم.

جوكات! تبقين هكذا، لا زرع يُثمر وإن نبت، لا بطن تشبع وإن نهمت، بحرك لا يمنح وإن هدر.

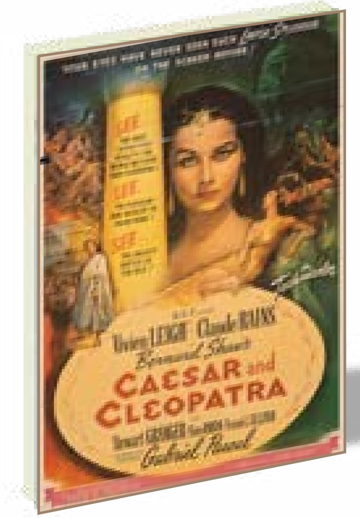
جوكات! مقبرة أنت لكل قلب خفق، على أرضك تنتهي الأشياء كما بدأت، تردد الأفواه كلمات العشق، وفي الأيدي دومًا نصال الكذب..».

جئت بهم جميعًا إلى «جوكات» مجددًا، وأسمعت الناس نفير الحرب، أدرت آلة الزمن، وظهر الصيادون والمزارعون وأصحاب الياقات الزرقاء، جنودًا في فيلم «كليوباترا»، يحملون سيوفًا ودروعًا خشبية، نقشوا بها خطًا في ذاكرة المدينة الجمعية إلى اليوم.. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

رحلة إبراهيم، رحلة الغرق، غرق سالم إكسبريس والسلام 98، كان لا بد لكتابتها من معرفة المكان، ما بين إدكو/ جوكات، الإسكندرية، ضبا، سفاجا. لكن التحدي هنا، تمثل في الفضاء المكاني الرئيسي، وهو البحر الأحمر، والعبارتين الغارقتين.. أولًا كان لي من معرفة البحر الأحمر جيدًا، فكل خبرتي السابقة مرتبطة بالبحر الأبيض المتوسط وسلوكيات موجه ونواته وحركة الرياح من فوقه، وكان لي من معرفة خط سير كل عبارة، وقصة غرقها، وقصة كل راكب عليها، والجزء الأصعب تمثل في داخل العبارة، ووصف كل جزء فيها بدقة، وبالفعل منذ 15 أكتوبر 2009 إلى 30 أغسطس2014، كنت أقوم بجمع/ عيش هذه الخبرات على أرض الواقع، ومن قدري المدهش فعلًا، أني بالفعل ركبت السلام 98 قبل غرقها، وشاهدت بنفسي ما كتبت عنه في «جوكات» ووصفته وصفًا دقيقًا، وعالم البشر الذي كان على سطحها ليس من عالم الخيال، ولكنه من نفس العالم الذي لا يأبه للمساكين.. رحلة الغوص التي قام بها «يوسف» إلى باطن سالم إكسبريس لتحرير جسد إبراهيم، لها قصة، ولكنها لا تصلح للنشر، يكفي أن من قام/ يقوم بها يعانق أرواح المقبورين غرقًا في يقظته كل يوم.. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

«نخلة شافع» الرواية الثالثة والمتممة للثلاثية، البحر والبحيرة هما المحور الرئيسي، فالبشر (كبرياء الموج) والمكان (جوكات) لا حياة لهما إلا على الأبيض المتوسط، وبحيرة إدكو.. الماء مرة أخرى، الماء دومًا، وكان عليَّ هذه المرة أن أقرأ وأتعلم مجددًا لأكتب قصة كل موجة، حكاية كل نوة، قصص الغرقى، ألوان السحب في السماء، وارتباطها بأنواع الأسماك القادمة من جوف الموج، لغة الأصداف، صادقت الصيادين في البحر والبحيرة، فكنت صيادًا وقت النوات، وعند صيد الجرفة، وشاهدت غرقى فيضان المصرف الخيري، وأقمت مع الجد فرحان في جزيرة الرويعية وسط الغاب في البحيرة، جمعت صدفات البحر، وحمَّلت كل واحدة منها حكاية.. أليس هذا من أفعال الآلهة؟

المرءُ إن أحب تاه، وأنا أحببت فوعيت وكتبت عمن وعما أحب.. جئت في زمن معلوم لأنسج من تلك النسالات تاريخًا كاملًا لجوكات المكان، الإنسان، البحر والبحيرة.. أدرك أني لست أكثر من بعض زبد استراح برهة على وجه موجة ذات بحر، لا تلبث أن تترك مكانها لتفسح مكانًا لغيرها.. لكني لن أتلاشى مثل زبد البحر، بل سأخلد كما خلدت اسم جوكات، المدينة المنسية، وبعثت فيها الحياة، وبها كتبت خلودي، خلود الكاتب.. أحببت المكان والزمان لأعيش أنا أيضًا.. فأنا.. لست من الآلهة ⭘



تجديد الخطاب

معركة "هر مجدون" | سامح عسكر

مذابح الأنوثة | حنان النويصري

الفرانكيسمو | محمد جمعة توفيق



سامح عسكر



معركة «هر مجدون» وتحدي الاستنارة

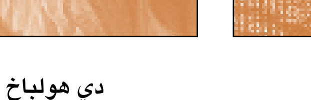
في عقيدة الأصوليين في الدين الإبراهيمي «إسلام ومسيحية ويهودية» تشيع أخبار معركة في آخر الزمان بين الحق والباطل، أو بين اللّه والشيطان يكون فيها ذوو هذا الدين من أولياء اللّه والممثلين للحق المطلق، بينما أعداؤهم هم أولياء الشيطان وممثلو الشر والطغيان في البشرية، وقد اصطلح عليها في الأخبار بمعركة «هر مجدون» بترجمة عن العبرية تعني «جبل مجدو»، وهي منطقة بفلسطين يعتقد ذوو الأديان الثلاثة أنها سوف تشهد ملاحم آخر الزمان.. والقصة بدأت بنص في سفر الرؤيا يتنبأ بتلك المعركة في قوله «فَجَمَعَهُمْ إِلَى الْمَوْضِعِ الَّذِي يُدْعَى بِالْعِبْرَانِيَّةِ هَرْ مَجَدُّونَ» (16: 16) حتى صار علامة على معارك منتظرة لدى متأخري اليهودية والمسيحية ضد أولياء الشيطان والدجال، ينتصر فيها المؤمنون ويبدأ عهد المجيء الثاني للمسيح، ومن تلك الرؤية ربط أصوليو هذه الأديان بين قيام دولة إسرائيل وبين معركة هر مجدون باعتبار أن نبوءة أرض الميعاد لشعب اللّه المختار مرتبطة بعودة المسيح الثاني، ومن ثم تكون هذه المعركة هي انتصار لإسرائيل يُعلَن فيه المجيء المقدس للمسيح، الذي يبدأ فيه حكم السماء وينتهي حكم البشر وفقًا لسفر دانيال (2: 44) «وفي أيام هؤلاء الملوك يقيم إله السماوات مملكة لن تنقرض أبدًا، و ملكها لا يترك لشعب آخر، وتسحق وتفني كل هذه الممالك وهي تثبت إلى الأبد».

ويبدو أن لمنطقة مجدو دلالة عسكرية في العقل اليهودي انتقلت آليًا للمسيحيين المؤمنين حرفيًا بالعهد القديم، فهذه المنطقة شهدت حروبًا بين العبرانيين وأعدائهم أنقلها لحضراتكم كما هي من موقع «دائرة المعارف الكتابية المسيحية»، حيث قالت: «وذكر الكتاب ثلاث معارك هناك: الأولى التي تغلب فيها العبرانيون على سيسرا والكنعانيين (قض 5: 19)، والثانية التي قتل فيها

ملك يهوذا إخزيا (2 مل 9: 27)، والثالثة التي جرت بين فرعون مصر نخو وبين يوشيا ملك يهوذا (2 مل 23: 29 وزك 12: 11).. انتهى. ومن خلال تلك المعارك نتعرف على مركزية هذا المكان لشهوده بعض إنجازات العبرانيين الأوائل وفقا للكتاب المقدس، إنما أن ينتقل نفس المفهوم واللفظ للمسلمين فهذا مُلفتُ للنَظَر..

وبدون شرح لمجريات تلك المعركة وفقًا لوجهة النظر المسيحية اليهودية، أرجو الاطلاع على كتاب الأمريكية «غريس هالسل» بعنوان (الإنجيليون العسكريون في الطريق للحرب النووية) ترجمه للعربية الكاتب اللبناني محمد السماك باسم (النبوءة والسياسة)، وقد أفاض الباحث «إسماعيل الكيلاني» الحديث عن تلك المعركة في كتابه الوثائقي (الخلفية التوراتية للموقف الأمريكي) وكذلك أشار إليه الفيلسوف الفرنسي «روجيه جارودي» في كتابه الشهير (ملف إسرائيل)، إضافة لما كتب عن عقائد كارتر وريجان وبوش الدينية، والأخير جورج بوش الابن أفردت فيه مجلة نيوزويك الأمريكية في شهر مارس عام 2003 مقالات تكشف عقيدته الدينية في حروبه على الشرق الأوسط، منها «بوش والرب»، بقلم «هاوارد فاينمان» والثاني بعنوان: «خطيئة التكبر» بقلم البروفيسور «مارتن مارتي»، والمقال الثالث بعنوان: «البيت الأبيض: إنجيل على نهر







جوليان لامتري

دي هولباخ

كلود هلفتيوس

البوتوماك»، وهو بقلم «كينيث وود وارد».

علاوة على سياسات ترامب الدينية التي رفع فيها الإنجيل ودعم إسرائيل بالمطلق لدرجة ضم أراض سورية محتلة كالجولان للإسرائيليين، بمخالفة مواثيق مجلس الأمن، ومشاريع أخرى صهيونية كان يدعمها صهره «كوشنر» عرفت وقتها بصفقة القرن، التي كان ظاهرها السياسة وباطنها الدين..

فظاهرها السياسي هو السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين أو بين العرب واليهود، لكن باطنها الديني في اعتبار أرض فلسطين ملكًا لإسرائيل لا يجوز فيها عودة اللاجئين واعتبار القدس عاصمة إسرائيل المقدسة، وهو ما فعله ترامب بالفعل حين نقل سفارته الرسمية من تل أبيب للقدس لمركزيتها الدينية في المعتقد الصهيومسيحي..

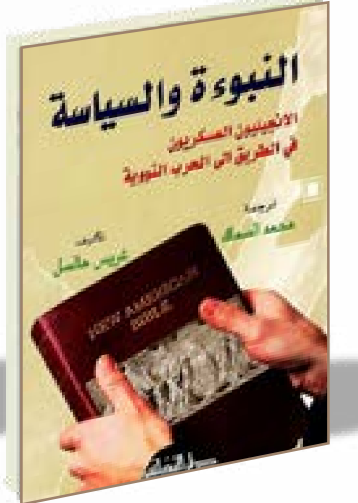
وقد أفاض «وول ديورانت» في الجزء 29 من موسوعته «قصة الحضارة» في وصف أنباء الحروب الأوروبية في القرون الوسطى قبل وأثناء عصر التنوير، واستخلص منها مشهدًا عامًّا وهي أنها تجري بطبيعة دينية، سواء بين الأوربيين والدولة العثمانية أو بين الأوروبيين وأنفسهم، بالخصوص في نطاق ما عرف قديمًا بالإمبراطورية الرومانية المقدسة التي شهدت حروبًا بين ملوك السويد والألمان والبولنديين.. وغيرهم بوازع ديني، لم يخل من توظيف قصة «هر مجدون» في المعارك، مما يثبت أن هذه القصة الدينية كانت –ولا زالت– محورية في الحشد

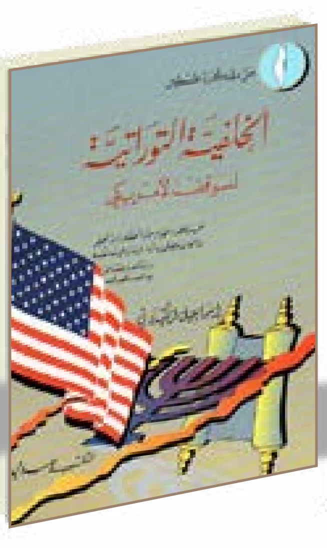
الديني المسيحي، وظهورها مؤخرًا في سياق دولة أرض الميعاد وإسرائيل ترافق مع اتجاه تفسيري للكتاب المقدس ظهر منذ القرن 19م في الربط بين هر مجدون وأرض الميعاد والهيكل الثالث والمجيء الثاني، ليكون هذا الخليط المتنوع منظومة سياسية وحربية يؤمن بها متشددو البروتستانتية بالخصوص، ومن خلالها يدعمون إسرائيل في الغرب من منطلق طائفي.

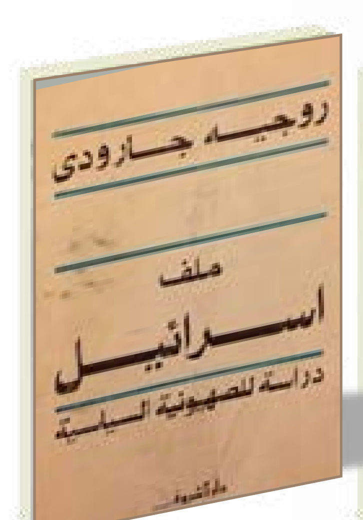
أما بالنسبة للمسلمين فقد اشتهرت هذه المعركة ليست بلفظ «هر مجدون»، ولكن بملاحم آخر الزمان ضد الروم، الذين سيأتون للمسلمين تحت ثمانين غاية أو راية، والأحاديث في وصف تلك الملاحم كثيرة جدًا.. وهي مرتبطة بالمجيء الثاني أيضا للسيد المسيح وفقا للمعتقد الإسلامي، الذي سينزل فيه فوق منارة دمشق ليقتل الدجال ويكسر الصليب، وهذا الترابط بين الروايتين المسيحية والإسلامية يؤكد أن مصدر تلك المعارك واحد.. والآلية التي انتقلت بها للجماهير والفقهاء أيضًا واحدة، مع خلاف بالتفاصيل يقول إن المسيح سوف يحكم دولة الرب 1000 عام، ويأخذ المؤمنين به وفقا للمعتقد المسيحي إلى السماء، بينما سيقتل الدجال ويكسر الصليب ويُسلم راية القيادة للمهدي المنتظر، بقوله «أميركم منكم» وفقا للمعتقد الإسلامي، علما بأن كلمة «أميركم منكم» لا زالت تحتفظ بهوية المسيح غير الإسلامية في أصالتها، بما يؤكد مصدرية تلك الرواية من خارج الذهن الإسلامي الذي يعتقد بأن المسيح دعا للإسلام بالأساس.

وهو ما نلحظه بالفعل بأن مصادر روايات نزول المسيح في الإسلام من خمسة طرق غير إسلامية هي: «كعب الأحبار وهو حبر يهودي سابق– وعبد الله بن سلام أيضًا وهو حبر يهودي سابق– ونوف البكالي– وأبي هريرة– وعبد الله بن عمرو بن العاص»، والأخيران تتلمذا على يد أحبار اليهود الذين أسلموا سواء في حياة رسول الإسلام أو بعد مماته، ويكفي عرض هذه الأسماء ومسئوليتها عن الرواية بأن عقيدة «حياة ونزول المسيح آخر الزمان» تسربت للثقافة الإسلامية من نظيرتها المسيحية واليهودية، ولأن طُرق الأحاديث الخاصة بالمسيح جميعها تمر أو تنتهي بأحد الرهبان، أو ممن تأثروا بهم وبخطابهم بين عوام المسلمين.

هذه التوطئة لتقريب ماهية المعارك السرية والمعلنة الآن بين طرفين يؤمنان بقدسية تلك المعركة، وهما أولًا: إيران والجماعات الإسلامية السنية والشيعية، وثانيًا: إسرائيل وأمريكا وتيار الصهيومسيحي الإنجيلي العالمي، الذي تكلمت عنه «جريس هالسل» في كتابها النبوءة والسياسة الذي ذكرته منذ قليل، مما يعني أن الصراع الحالي بين إسرائيل وإيران أو بين إيران والولايات المتحدة يتعدى كونه صراعًا سياسيًّا عاديًّا على المصالح، بل يتجاوز الحد السياسي لمنطقة دينية أخرى واسعة جدًّا مليئة بالتفاصيل والروايات والأحداث التاريخية، وقد أسهب الدكتور عبد الوهاب المسيري في موسوعته عن اليهودية في شرح مركزية







تلك المعركة آخر الزمان في العقل الصهيوني –اليهودي والمسيحي–، وهي النقطة التي خلقت شعورًا معاديًا بنفس الدرجة لكل من قرأ الموسوعة وتأثر بها من الإسلاميين، لدرء ذلك الخطر المحدق الذي صوَّره المسيري، ليصبح في النهاية معتقد الجهاد الإسلامي مشبعًا بنفس الصورة المسيحية عن حروب «هر مجدون».

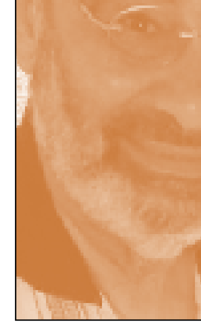
وهنا لمحة هامة أن سببًا رئيسيًّا لقوة التيار الملحد هو تلك المعتقدات الهجومية بالأساس، فالمعتقد الهجومي ذو طبيعية عسكرية يتحول فيها الدين من جوهره الأخلاقي والسلوكي والنظري العقائدي إلى دولة ومصالح وسلطة، وهذه من فضائل فصل الدين عن الدولة، أن يبقى الدين والأخلاقيات والقيم الإنسانية محتفظة بشرعيتها العقلية والنخبوية، لكن ما إن يجري انتقال هذه القيم لمساحة أخرى فيها الحروب والقتل هو المعيار الأول؛ سيحفز ذلك العقلانيون والنخبة للاعتراض.. وطبقًا لنظرية القابل والفاعل فاعتراضات هؤلاء ستكون متنوعة بشدة، منها ما سيظل محتفظًا بجوهره الديني الأخلاقي، ومنه من سوف يرى ضرورة ترك هذا الدين بالخصوص لعدم اتساقه وتناقضه مع أهم قيمة إنسانية بالمطلق وهي «الأخلاق والإيثار»، ولو رأى كل المعتقدات بالعموم محتفظة بنفس السمة سيغادر منطقة الأديان لفضاء آخر، يفكر

أفاض "وول ديورانت" في الجزء ٢٩ من موسوعته "قصة الحضارة" في وصف أنباء الحروب الأوروبية في القرون الوسطى قبل وأثناء عصر التنوير، واستخلص منها مشهدًا عامًّا وهي أنها تجري بطبيعة دينية، سواء بين الأوربيين والدولة العثمانية أو بين الأوروبيين وأنفسهم، بالخصوص في نطاق ما عرف قديمًا بالإمبراطورية الرومانية المقدسة

فيه بطريقة إنسانية، حتى يظهر دين أو معتقد أو فلسفة جديدة تحقق له تلك الرغبات.

ومن تلك المرجعية أذكر أن أول فلاسفة الإلحاد الثائرين على الأديان في القرن 18 خرجوا من المجتمع الفرنسي المعروف حينها بالجمع بين سلطة الكنيسة وسلطة الأعيان، فالتحالف بين المال والدين والسلطة كان سمة للمجتمع الفرنسي ذلك الزمن، وهو ما تسبب في اشتعال الثورة الفرنسية أواخر ذلك القرن، وكان من بين ملحدي ذلك القرن الفرنسيون «دي هولباخ» المتوفي عام 1789م، و»جوليان لامتري» المتوفي عام 1751م، و»كلود هلفتيوس» المتوفي عام 1771م، ولشدة التيار النخبوي المعارض للدين ورجال الكنيسة ذلك الوقت اتهم بعض الفلاسفة المؤمنين كفولتير بالتعصب، فقط لكونه ظل مؤمنًا كما نقل ذلك وول ديورانت في قصة الحضارة (26/ 66)، مما يدل على أزمة دينية عامة كانت تعيشها فرنسا بالقرن 18 ظلت آثارها ممتدة إلى وقت قريب، حتى تم الإعلان عن ميثاق حقوق الإنسان العالمي في الأربعينات، وتفكك مستعمرات الدولة بالخارج، وعودة فرنسا وشعبها للانكفاء ذاتيًّا، والعيش على ذكريات وأمجاد وتجارب الماضي.

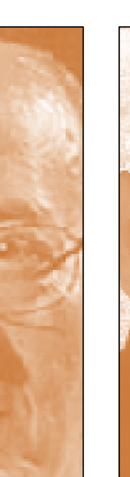
نفس الشيء حدث في المجتمع الإسلامي؛ حيث أدت حروب الدولة الأموية باسم الدين لخروج مفكرين وجيل كبير من النخبة المثقفة يعترض، فكان أول ظهور للقدرية التي سميت بعد ذلك بالمعتزلة، فالسبب الرئيسي للمشكلة بين المعتزلة والسنة



إسماعيل الكيلاني



عبد الوهاب المسيري



روجيه جارودي

ليست قضية خلق القرآن كما هو مشهور، إنما قضية خلق أفعال العباد، والسبب أن الأولى عقائدية لا يترتب عليها مصالح دنيوية، أما الثانية فهي سياسية تتعلق بمصالح أهل السنة بالخصوص، لكونهم ملوك المجتمع العربي برواية الحديث. ولاحقًا في عصر المتوكل ملوك السياسة، فالسنة قالوا إن اللّه يخلق أفعال العباد خيرًا أو شرًّا، بينما قال المعتزلة: لا يجوز كون اللّه لا يفعل إلا حسنًا، والعدل لا يخلق ظلم العباد لبعضهم، إنما هم يظلمون. والصحيح أن اللّه (يخلق القدرة على الفعل في نفس الفاعل لا الفعل نفسه) ثم اتهموا السنة بالجبر. ولتوضيح أكثر فخلق أفعال العباد عند الحاكم يعني أن أفعال السلطة صارت مقدسة، فكل بطش وظلم وسرقة تحدث من السلطة أو الموالين والمرتبطين بها من قدر اللّه ومراده في الدنيا، ولا راد لقضاء اللّه وقدره، وبالتالي صار الاعتراض على السلطة وعناصرها هو كافر متهم بالتجديف وازدراء الدين فورًا، بينما المعتزلة قالوا هذا جبر كان من رفضه الحسن البصري بقوله: «أن مقادير اللّه لا تجري بالشر».. واتهم من يزعم ذلك أنه عدو للّه وكذاب يستحق الطرد من مجتمعات المسلمين، ويبدو أن هذه التجربة للمعتزلة ضد الأمويين –والعباسيين لاحقًا– ألهمت مصلحي أوروبا بعد الثورة على الكنيسة الكاثوليكية في عصر الإصلاح البروتستانتي، والفارق أن أعمال مصلحي وفلاسفة أوروبا ظلت وخلدت لظهورها في عصر الطباعة على الأرجح، لكن أعمال المعتزلة بادت وحُرقَت في معظمها ولم يتبق منها سوى شذرات وأوراق متناثرة لا يصلح معها بناء فكرة ومنظومة عمل متكاملة.

فمما سبق تبين أن التنوير يستفيد من تلك الأفعال والحروب مثلما يستفيد الإنسان من صدماته وتجاربه، والصراع بين العدل والظلم أو بين الخير والشر طويل لا ينتهي، وممتد في النفس كباعث على إحيائه في أي زمن بعد توافر شروطه.

أما مهمة المستنير فيجب أن يكون فيها محايدًا بين تلك الرؤى الأصولية المتشددة، فلا يدعم أصوليي المسلمين ضد نظرائهم المسيحيين واليهود.. والعكس صحيح، أي يُمتنع دعمه لإسرائيل وأصوليي المسيحية ضد نظرائهم المسلمين، وأن يتبنى موقفًا إنسانيًّا يكون فيه داعية سلام يوازن فيه بين رغباته الشخصية ومصالحه في دعم أحد هذه الأطراف، وبين مبادئه العقلية والإنسانية في الحياد والدعوة لإنهاء تلك الحروب، وسوف يدفعه ذلك –ربما– لمعارضة الاحتلال الإسرائيلي بالقدر نفسه الذي يعارض فيه دولتي «الخلافة والإمامة» الإسلاميتين، وأما الجهد الثقافي والتحليل ونشاطه الذهني فيحرص ألا يتعارض مع هذا التوجه منه بنسق فكري واضح.. علما بأن مهمة المستنير هي تحقيق المنفعة العامة سواء للعلماء أو الجهال.. للمتقدمين أو المتخلفين، ونشر العلم اللازم لتلك المنفعة بُغية العدالة ○

حنان النويصري

(ليبيا- السويد)



مذابح الأنوثة على تخوم الحرب الأهلية الليبية أو.. أرض تأكل نساءها

أستحضرُ سنة 2014، عندما اغتيلت المحامية والناشطة الحقوقية سلوى بوقعيقيص.
كانت تلك سنة مفصلية في حياتي لأن هذا الحدث حسم كل القرارات المؤجلة للرحيل عن ليبيا، ليس خوفًا من الموت بقدر ما كان يأسًا من إمكانية الحياة في أرض كلما جاءت أكلت نساءها.
كان ذلك في الخامس والعشرين من يونيو حزيران، بعد أقل من ثلاثة أشهر على مظاهرة يوم كرامة المرأة الليبية فى مدينة طرابلس، والتى قادها حراك النسويات من كل أنحاء ليبيا كردة فعل غاضبة على واقعة اغتصاب فتاة فى غرفة الإنعاش من قبل رجل ميليشيا فى أحد المستشفيات العامة. قدمنا وقتها عريضة مطالب إلى وزير الداخلية، من بينها حفظ حق التنقل الآمن في الفضاءات العامة، وفتح خط ساخن للمعنّفات، ومنع المليشيات من التعرض للنساء وتطبيق اتفاقية الأمم المتحدة للقضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة. إلا أن السلطات ردّت على مطالب الحماية من العنف والتمييز بالمزيد من العنف والتمييز!
سبعة أعوام انقضت على ذلك اليوم، عندما استيقظتُ على صور سلوى بابتسامتها الواعدة بالأمل تُجاورها صور جريمة اغتيالها.
كانت سلوى قد أدلت بصوتها في الانتخابات البرلمانية التى تجري لأول مرة فى ليبيا منذ أربعين عامًا، وبعد عودتها إلى البيت اقتحم خمسة مسلحون بيتها، قيل إنهم من تنظيم أنصار الشريعة، وأطلقوا عليها وابلًا من

كان اصطفاف الليبيات كسلوى وانتصار وراء الحزب الليبرالي وتصويتهن له بأغلبية ساحقة من الأمور التى استفزت القيادات الميليشياوية الحاكمة واقعيًا، والتى بدأت بمباشرة فصل دموي لمخطط ممنهج لجرائم قتل متسلسلة ضد الأنوثة فى ليبيا، فبعد أيام من اغتيال سلوى قتلت أيضًا البرلمانية فريحة البركاوي

الرصاص وطعنوها عدة مرات، ثم اقتادوا زوجها إلى مكان مجهول والذى لا يعرف مصيره حتى اليوم.

لم تكن تعرف سلوى بأن انجرافها خلف وهم التغيير لم يكن فقط مستفزًا للقوى الظلامية (مليشيات أنصار الشريعة المتهم الأول بقتلها)، بل إنها كانت شوكة فى خاصرة زملائها الرجال من رياديي المرحلة من مدعي الليبرالية داخل المجلس الانتقالي وائتلاف فبراير، ممن يريدون استبعاد النساء من صورة ليبيا الجديدة، بعد أن استخدموها فى البداية لإقناع العالم بأهدافهم المدنية.

كانت هذه أول عملية اغتيال لناشطة سياسية ليبية في تاريخ البلاد، ولكنها لم تكن الأخيرة. ولكن يا ترى ما الذى فعلته سلوى لتستحق هذه النهاية الموجعة والبشعة الموغلة فى العنف والدموية.

كانت سلوى زميلتي فى مهنة المحاماة لخمسة عشر عامًا. كنّا نلتقي في الصباح فى أروقة محكمة شمال بنغازي، وكل منّا تريد اللحاق بنهارها المزدحم بالقضايا وجداول عملائها. لم تكن علاقتي بها وثيقة ولكننا كنا نلتقي بشكل روتيني ونتحدث أحيانًا أثناء استراحة المحاميات عن الحياة ومتاعب المهنة وأعباء الأسرة. لم تكن سلوى مختلفة عن أي امراة ليبية عاملة تحقق المعادلة المستحيلة للتوفيق بين بيتها ووظيفتها فى منظومة اقتصادية تستغل المراة، ولكنها لا تتعرف على حقوقها.

كانت سلوى مثل كل إنسان سوي تحلم بظروف مواطنة أفضل للإنسان فى وطنها.

كانت من أولى المدافعات عن الديمقراطية وحقوق الإنسان بعد حراك 17 فبراير 2011 ومن المؤسسات للمجلس الوطني الانتقالي الذي تولى مؤقتًا سلطة إدارة البلاد بعد سقوط النظام السابق.

كان من المفترض أن تؤدي مشاركة ناشطات ليبراليات كسلوى وغيرها إلى تحسين وضع المرأة في ليبيا، ولكنهن قوبلن بهجمة مضادة من قوى إسلامية سعت لإخراج المرأة الليبية من دائرة القرار. كانت البداية بالاستبعاد المتعمد للنساء من الكوادر القضائية والجيش والشرطة، وإلغاء شروط تعدد الزوجات من قانون الأحوال الشخصية، وخفض سن الزواج للقاصرات، ومنع الليبيات من السفر بدون محرم أو الزواج بأجنبي.

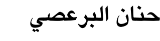
هذا السلب الممنهج لحقوق النساء قابله حراك نسوي قوي خرج فى عدة مظاهرات فى العاصمة طرابلس ما بين عامي 2012– 2013. في البداية ماطلت السلطات في التجاوب مع مطالبات النساء، ولكن الأمر تعدّى ذلك فيما بعد، فبرزت حملات التشهير بالناشطات وتكفيرهن. ومع الوقت صارت الحرب أكثر ضراوة، وبدأت حملات الإخفاء القسري والحبس والاختطاف واستخدام الاغتصاب كوسيلة تهديد. وللأسف، فقد أدى كل هذا إلى ابتعاد الكثيرات عن الحراك.

فبعد أشهر من اغتيال سلوى، تم اغتيال البرلمانية فريحة البركاوي على يد مسلح يقال إنه كان ينتمي إلى مجموعة إسلامية متشددة في مدينة درنة. وبعدها ببضعة أشهر، في شباط/ فبراير 2015، عُثر على جثة الناشطة السياسية إنتصار الحصائري في الصندوق الخلفي لسيارتها في العاصمة طرابلس. كانت إنتصار من مؤسسات حركة تنوير الشبابية ذات التوجه الليبرالي، وناشطة فى جمعيات خيرية لدعم النازحين، وقد عُثر على جثتها بعد أيام من خروجها في مظاهرة تنديدًا بمقتل سلوى.

كما كان اصطفاف الليبيات كسلوى وانتصار وراء الحزب الليبرالي وتصويتهن له بأغلبية ساحقة من الأمور التى استفزت القيادات الميليشياوية الحاكمة واقعيًا، والتى بدأت بمباشرة فصل دموي لمخطط ممنهج لجرائم قتل متسلسلة ضد الأنوثة فى ليبيا، فبعد أيام من اغتيال سلوى قتلت أيضًا البرلمانية فريحة البركاوي تلك السيدة الفاضلة المحملة بهموم البسطاء والعضوة النشيطة بالحركة العامة للكشافة والمرشدات، وعضو مؤسس بالاتحاد النسائي وبالهلال الأحمر، وعضو في تحالف القوى الوطنية الذي كان ينادي بإسلام معتدل ودولة مدنية، والتي اغتالتها الجماعات الإسلامية المتشددة بمدينتها درنة رميًا بالرصاص فى سيارتها فى شارع عام أمام المارة.

وفي 17 تموز/ يوليو 2019، تم




حنان البرعصي



انتصار الحصائري

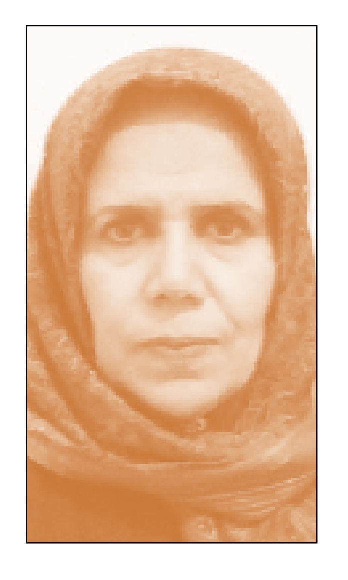

سلوى بوقعيقيص

اختطاف الدكتورة النفسية سهام سرقيوة والنائبة فى البرلمان الليبي والتي لم يعرف أحد ماذا حل بها حتى الآن.

وفي تشرين الثاني/ نوفمبر 2020، اغتيلت المحامية حنان البرعصي رميًا بالرصاص فى شارع حيوي فى وسط مدينة بنغازي، وذلك بعد أيام قليلة من ظهورها فى فيديو تهدد فيه الجماعات المسلحة بفضح جرائمهم الجنسية ضد الليبيات المختطفات والإذلال والتعذيب الذى يمارسونه بفضل سلطتهم ومناصبهم على المحتجزات فى سجونهم.

بالتوازي مع عمليات القتل، كان هناك ما يمكن تسميته بـ«الاغتيال الناعم»، إذ استهدفت القوى السياسية والجماعات المسلحة المتناحرة النساء كأداة للتنكيل السياسي، فانتشرت على وسائل التواصل الاجتماعي فيديوهات اغتصاب الليبيات وروايات عن الاختطاف كنوع من تبادل الاتهامات والفضائح بين الفرقاء. و أصبحت الميديا مسرحًا لأخبار المختطفات والمغيبات وميدانًا للجيوش الإلكترونية للتنكيل والافتراء واختلاق الاتهامات الكيدية فى حق تلك الجثث الخرساء. وفي غياب أي حماية قانونية أو مؤسساتية للنساء، ارتفعت أرقام جرائم العنف الأسري والتحرش فى الفضاءات العامة، وهذا ما دفع الكثيرات من الناجيات والمهددات للهروب خارج البلاد وخوض معركة في الغربة من أجل أبسط حقوق الحياة، ألا هو حق البقاء. الحقيقة أن الوضع الحقوقي للمرأة لم يكن مثاليًا فى أى


سهام سرقيوة


فريحة البركاوي

وقت فى ليبيا، فحتي المكاسب الظاهرية التى تحققت لها فى ظل النظام السابق مثل حق الانتساب للكليات العسكرية والجيش، وتولي المناصب القضائية والوزارية كان بقوة قرارت سياسية فردية وليست نتاج تطور الوعي الجمعي، ولهذا كان هناك دائمًا حالة من الفصام بين السلوك الاجتماعي والاستحقاقات التى يكفلها النص القانوني للنساء.

فبمجرد أن يغوص المراقب فى الحالة العامة اليومية للمجتمع الليبي فى الفضاء العام والبيت وكيفية تعامله مع الأنثى، فإنه من السهل أن يلتقط إشارات الانتهاك الحقوقي وفرض التبعية الذكورية والإخضاع القمعي المنهج ضد النساء. فالمجتمع بتركيبته محكوم بعقد اجتماعي مصمم بتفاصيل تقاليده القبلية وموروثه الديني والثقافي الذى يستهدف إبقاء المرأة مواطنًا من الدرجة الثانية، لهذا كانت ثورة فبراير القشة التى قصمت ظهر الاستحقاقات التقدمية المزورة التى شرعها القانون، بينما يقاومها المجتمع لأنها ليست نتاج وعيه الجمعي، والتي قام باستبعادها بمجرد أن سنحت له الفرصة.

لذا بدأت شعارات المدنية والحقوقية تسقط بعد أن كشفت التيارات السياسية الجديدة وجهها القبيح خلال أشهر قليلة من إسقاط نظام الحكم السابق، وبدأت فى تمكين التيارات الإسلاموية المتطرفة من مفاصل الدولة الحيوية، والتى كان هاجسها الأول إخراج المرأة الليبية من دائرة القرار والفاعلية، وكانت البداية بالاستبعاد المتعمد للنساء من الكوادر القضائية ومن الجيش والشرطة ورفع شروط تعدد الزوجات من قانون الأحوال الشخصية، خفض سن الزواج للقاصرات، إصدار قرارات إدارية بمنع الليبيات من السفر بدون محرم أو حقهن فى الزواج بأجنبي، ناهيك عن التضييق على النساء السافرات ومنعهن من التواجد والمشاركة فى المحافل العامة.

سبعة أعوام مرت وأنا فى منفايَ بعيدًا عن ليبيا التى وضعتني على قوائم المرشحات للموت، رغم إفلاتي مرتين من محاولات قتل ومحاولة سحل فى مكان عام، وتعدي مسلح على بيتي عقابًا على جريمة الأنوثة المشددة بظروف الفكر والرغبة فى التغيير، نجحت خلالها أن أفلت من القصاص، ولكنني لم أنجح بعد فى الهروب من ذاكرتي المحملة بكوابيس ليلية تقض مضجع قلبي بأصوات نسوة أعدمن على قارعة العبث، ووجوه محببة وأدهن الاستقواء الذكوري والاجتماعي الذى تضافر على تأسيس وشرعنة العنف ضد المرأة، المستهدفة الأولى مهما تغيرت الشعارات والأيديولوجيات، وليسدوا عليها كل طرق الحماية والإنصاف بعد أن رسخت السلطة السياسية والمؤسسات القانونية مبادئ الإفلات من العقاب، ومنحت حصانة وترقيات لأمراء الحرب عن الجرائم المقترفة ضد النساء ○

محمد جمعة توفيق

قراءة ثقافية حول أثر الفرانكيسمو على وضع المرأة في إسبانيا

ملخص

كان النظام الاستبدادي لسياسة فرانسيسكو فرانكو نظامًا كارثيًّا لأن كل السلطة كانت في يده، وهذا أثر على واقع المجتمع الإسباني بأكمله، حيث عانت النساء كأحد ركائزه الاجتماعية. خضعت تجربة المرأة لسلسلة من التحولات بين بداية القرن التاسع عشر وبداية الحرب الأهلية في عام 1936. في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، اعتقد كل من النساء والرجال أن المرأة كانت أدنى مرتبة من الرجل من الناحية الفكرية وأن الأمومة وصيانة المنزل هي مسؤولياتها الفريدة. حتى النساء المتعلمات والمهنيات اللواتي يؤمنَّ بأنفسهن نسويات يدعمن تعليم النساء، ليس لتحريرهن ولكن لكي يصبحن أمهات وزوجات أفضل تحت سلطة الرجل.

الكلمات الرئيسية: فرانكو، الحرب الأهلية الإسبانية، ديكتاتورية فرانكو، النساء في الحرب الأهلية، النساء في ديكتاتورية فرانكو، الانفتاح والديمقراطية.

المقدمة

تلعب الثقافة دورًا بارزًا باعتبارها جزءًا من الركائز المهمة التي تميز مجتمعًا بعينه أو حقبة تاريخية أو فئة اجتماعية. بعبارة أخرى، جميعنا لدينا ثقافة، ولكن ما يميز ثقافة عن أخرى هو البيئة المحيطة بها. أحد أهم المجتمعات التي تتميز بثقافة واسعة هو المجتمع الإسباني، حيث تتمتع إسبانيا بثقافة كبيرة ومتنوعة تعود إلى التأثيرات التي خلفتها الشعوب المختلفة التي سكنت شبه الجزيرة الإيبيرية لآلاف السنين.

هناك أحداث تاريخية فارقة حدثت في إسبانيا في القرن العشرين غيرت مجري التاريخ الإسباني، وأثرت في جميع نواحي الثقافة، كان أحد هذه الأحداث

هو الحرب الأهلية وما تلاها من حكم الديكتاتورية لفرانسيسكو فرانكو، ثم التحول الديمقراطي والانفتاح.

في هذه القراءة الثقافية نركز على هذه الفترة المهمة من حياة إسبانيا في أحد جوانبها وآثارها المهمة، وهو وضع المرأة أثناء الحرب الأهلية ودورها خلالها، مرورًا بفترة ديكتاتورية فرانكو. خضعت تجربة المرأة لسلسلة من التحولات بين بداية القرن التاسع عشر وبداية الحرب الأهلية في عام 1936. في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، حيث اعتقد كل من النساء والرجال أن المرأة كانت أدنى مرتبة من الرجل من الناحية الفكرية، وأن الأمومة وصيانة المنزل هي مسؤولياتها الفريدة. حتى النساء المتعلمات والمهنيات اللواتي يؤمنَّ بأنفسهن نسويات يدعمن تعليم النساء ليس لتحريرهن ولكن لكي يصبحن أمهات وزوجات أفضل تحت سلطة الرجل.

باختصار.. الهدف الرئيس من هذه الدراسة البحثية هو تقديم لمحة عامة عن وضع المرأة عبر مراحل فارقة من حياة إسبانيا خلال الحرب الأهلية وما بعد الحرب خلال فترة ديكتاتورية فرانكو، حيث سنقوم بعرض القراءة الثقافية عن وضع المرأة من عدة جوانب مثل التعليم، والمساواة في الحقوق والواجبات، والعمل، وأخيرًا الزواج.

ولكن قبل ذلك نعود بالتاريخ قليلًا إلى ما قبل الحرب الأهلية؛ ونلقي نظرة على المجتمع الإسباني والمرأة بشكل خاص، فهن نسيج المجتمع في أي بلد.

أولا: نظرة عامة على المجتمع الإسباني قبل الحرب الأهلية

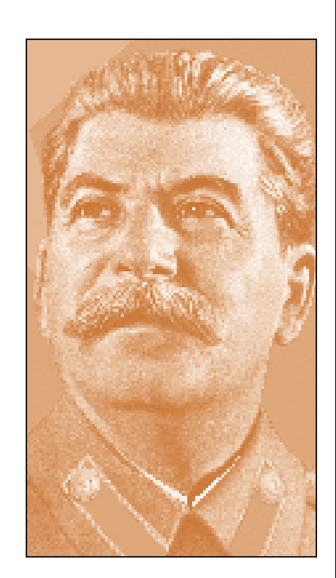
في عام 1936، فازت الجبهة الشعبية بالانتخابات في مناخ من عدم الاستقرار السياسي. وبسبب الوضع الانتخابي وضعف الأحزاب، اضطرت الجمهورية إلى الانخراط في حكومات ائتلافية، والتي تعاني في الأصل من مشاكل كثيرة. أدى ذلك إلى استقطاب، انقسام أدى إلى الفتنة. ليس للخلاف، ولكن لموقف عدم الرغبة في العيش مع الآخرين. الإسبانيتان كانتا جبهتين متعارضتين؛ المحافظون (حزب اليمين والمَلَكي الكاثوليكي والكنيسة) والجمهوريون (حزب اليسار والليبراليون والمثقفون). أدى الانتصار المذكور للجبهة الشعبية إلى ظهور الكتلة الوطنية التي خسرت الانتخابات، وكان اغتيال خوسيه كالفو سوتيلو، زعيم الجبهة، حافزًا للانتفاضة. بدأت الميزة الأولى للجمهورية في الانهيار بمجرد دخول القوات





الإسبانية التي تم حشدها في المغرب إلى المشهد، والتي كانت تحت قيادة فرانسيسكو فرانكو، وبمساعدة الطائرات التي أعارتها ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية، سرعان ما سيطرت على كل غرب الأندلس، إكستريمادورا، وطليطلة. وكانت الفوضى على الجانب الجمهوري، حيث واجه الأناركيون والاشتراكيون والشيوعيون والقوميون بعضهم البعض بشأن القضايا الأيديولوجية، مما سهل عمل المتمردين.

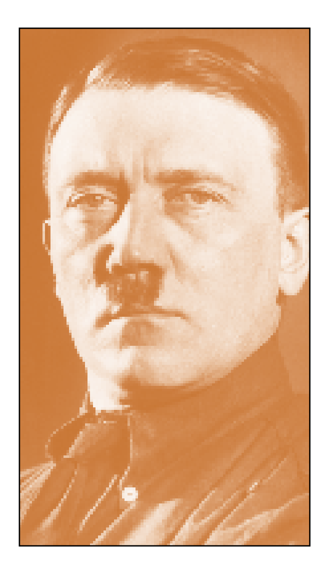
بين عامي 1936 و1939، استحوذت إسبانيا على انتباه نصف العالم من خلال الصحافة والإذاعة. سعى المثقفون الإسبان –الذين تحولوا إلى سفراء للجمهورية– إلى تحالفات دون الحصول على أكثر من بضع كلمات تشجيع من القوى الديمقراطية في أوروبا. نظرت بريطانيا وفرنسا في الاتجاه الآخر، ولم ترغب في المخاطرة بإغضاب الحلفاء المزعجين للمتمردين، أدولف هتلر وبينيتو موسوليني. فقط الاتحاد السوفيتي الذي ينتمي إليه ستالين وطبقة المثقفين الأوروبيين استجابوا للنداء الجمهوري اليائس، وهو ما يكفي على أي حال للمدافعين عن القضايا المفقودة في جميع أنحاء العالم للانضمام إلى الألوية الدولية. الأناركيون والشيوعيون والاشتراكيون والتقدميون.. لقد جاءوا جميعًا إلى إسبانيا لتقديم دمائهم حتى يكون الهواء أكثر



ستالين



بينيتو موسوليني



أدولف هتلر

حرية ويكون لدى الرجال الأمل. لقد أدى اندلاع الحرب الأهلية وانقسام إسبانيا إلى تغيير كل شيء. ستعاني المجموعة النسائية من كلا الطريقتين في فهم الوضع الاجتماعي. منذ بداية الحرب، فرض كل من اليسار واليمين في كل منطقة من المناطق المتصارعة نموذج المجتمع الذي دافعوا عنه خلال سنوات الجمهورية الثانية. أثناء وجودهم في المنطقة الجمهورية حاولوا القيام بالثورة الاجتماعية للقوى السياسية الحزبية للحفاظ على المشروع الإصلاحي البرجوازي وكسب الحرب في المنطقة الوطنية، حاولوا في المنطقة الوطنية فرض نظام استبدادي، تحت القيادة الحديدية لفرانكو. كانت نهاية السنوات الثلاث التي استمرت فيها الحرب خطوة كبيرة إلى الوراء بالنسبة للنساء. إن انتصار إحدى طرق التفكير على الأخرى سيحدد تغييرًا جذريًّا، ويفقد كل ما تم اكتسابه في الماضي.

ثانيا: وضع المرأة أثناء الحرب الأهلية

مثلت سنوات الحرب تغييرًا جذريًّا في حياة النساء الإسبانيات لأن الوضع الاقتصادي تغير بغياب رب الأسرة، وأجبروا النساء على إخفاء وظائفهن، ولكن أيضًا لتطوير استقلالهن، خلال الحرب الأهلية العديد من النساء حظيت بتقدير إيجابي عند التأسيس للعمل خارج المنزل أثناء الحرب.

تم دمج النساء بسرعة في جميع مجالات العمل، فعلى سبيل المثال، لقد شاركن أثناء الحرب في الحرس الخلفي: لقد كانت ذات

طبيعة متنوعة للغاية: حراس، صناعة القنابل والخدمات الآلية، خدمات بريدية، اتصالات، معلومات سياسية؛ في الصحة، أداء مهام مثل خدمة الإسعاف، نقل الجرحى، مستشفيات الدم. كما لعبت الحرب الأهلية دورًا فاعلًا في تعبئة النساء، وأعادت تعديل المواقف تجاه المرأة في دورها الاجتماعي، وكان من المتوقع حدوث تغيير فيما يتعلق بالمعاملة التي تتلقاها. تم توجيه نداء عام لحضورها العلني في محاربة الفاشية والوجود النشط في الحرب.

عنت التعبئة الهائلة للسكان الإناث خروجًا عن تقاليد النساء في المنزل، ولأول مرة، تم منحهن رؤية عامة جماعية. تم تنظيم أولاء النساء من إسبانيا الجمهورية حول فروع الشيوعية والفوضوية. كانت السياسة بين الفرعين مستقطبة حول موقف الشيوعيين، الذين اعتبروا أن عليهم التضحية بالثورة أمام الهدف الأساسي المتمثل في كسب الحرب، بينما اعتبرت الأناركية أن الحرب والثورة يجب أن يكونا مهمتين متوازيتين.

ثالثا: ما بعد الحرب الأهلية وأثر الفرانكيسمو على المرأة في المجتمع الإسباني

بعد الدور البارز الذي لعبته المرأة اثناء الحرب الأهلية كان الواجب تقديرها وتمييزها، إلا أن فرانكو كان له رأي آخر ليس فيما يخص المرأة، بل وبكل ما يخص الحريات، وما له علاقة بالجمهورية الثانية (الهالكة). كان النظام الاستبدادي لسياسة فرانكو نظامًا كارثيًّا لأن كل السلطة كانت في يد فرانسيسكو فرانكو، وهذا أثر على واقع المجتمع الإسباني بأكمله، حيث عانت النساء كأحد ركائزه الاجتماعية.

بشكل عام كان نظام فرانكو يهدف إلى القضاء على عمل الجمهورية الإسبانية الثانية، ونشر المبادئ الأيديولوجية للمنتصرين في الحرب الأهلية الإسبانية في المدارس، وإنشاء أيديولوجية تعليمية قائمة على الكاثوليكية الوطنية، وتطهير أعضاء هيئة التدريس خارج النظام، كما تم حظر التعليم المختلط لإعطاء موضوعات مع المبادئ الأساسية لعقيدة الكتائب.

النساء خلال ديكتاتورية فرانكو

عندما حكم فرانكو اتخذ بعض القرارات مثل إلغاء الأحزاب والنقابات السياسية. بالإضافة إلى ذلك، تم إلغاء حقوق الإنسان الأساسية، مثل حقوق حرية التعبير وتكوين الجمعيات، وكان استخدام لغات الأقليات، مثل الكاتالونية أو الأويسكيرا، محدودًا. لم تكن هناك حرية دينية خلال نظام فرانكو، فقد قام فرانكو وجيشه بتعذيب جميع المواطنين باستثناء أولئك الذين كانوا كاثوليك موالين لنظام فرانكو.

وبالمثل، مارس فرانكو قمعًا لجميع جوانب الحياة في إسبانيا، مثل القمع الجسدي والثقافي والتعليمي، إلخ. كما مارس القمع ضد المرأة، حيث عانت النساء في عهد ديكتاتورية فرانكو من جميع أنواع الانتهاكات، فقد تم منعهن من ممارسة جميع حقوقهن، بالإضافة إلى الفارق الكبير الذي أحدثه فرانكو بين المرأة والرجل في جميع حقوق الإنسان في إسبانيا. كما تعرضت النساء للصعق بالصدمات الكهربائية، وسرقة الأطفال، وحلق الشعر، والإذلال العلني، والتعذيب، وعقوبات أخرى لمن حارب الدور الإنجابي للمرأة. بالإضافة إلى عدد النساء المسجونات الذي زاد في السنوات الأولى من حكم فرانكو.

أراد فرانكو إنشاء مجتمع يلعب فيه الرجال والنساء دورًا مختلفًا تمامًا منذ أن أنشأ أدوارًا للرجال مختلفة تمامًا عن أدوار النساء. فمن ناحية التعليم، يمكننا أن نقول إن المدرسة الإسبانية ما بعد الحرب هي نقيض المدرسة الجمهورية، فقد أنشا نظام فرانكو مدرسة كاثوليكية، ولكن بخصائص الكنيسة الأسقفية الإسبانية، هذا بسبب إعلان الأساقفة الإسبان عام 1937، دعم فرانكو وذكر أن الحرب الأهلية كانت «حملة صليبية». تقوم هذه المدرسة على الوطنية والسلطة والحس الهرمي الطبقي، والمهم الوحيد هو أنها تنقل أيديولوجية النظام.



فرانسوا بوزيزي

> في إسبانيا، تم حظر الزواج المدني من عام ١٥٦٤ إلى عام ١٨٧٠، حيث كان الزواج الديني هو الزواج الوحيد الذي يعتبر شرعيًا، حتى الموافقة عليه في عام ١٨٧٠ بالقانون المؤقت للزواج المدني. اعتبارًا من عام ١٨٧٥ فصاعدًا، اعتبر الزواج المدني شيئًا استثنائيًا ولكنه قانوني. خلال الجمهورية الثانية

في السنوات الأولى من حكومة فرانكو، تم عزل أكثر من 15000 مدرس، أي ما يقرب من 30٪ من النسبة العامة، وإطلاق النار عليهم. كما تم تخفيض التعليم الإلزامي إلى 6 سنوات فقط مقارنة بالفترة السابقة بين 6 و14 سنة، لكن هذا التخفيض لم يفعل شيئًا للتحسين.
من ناحية أخرى في النظام التعليمي لنظام فرانكو، تبرز بوضوح دونية فكرية أنثوية مفروضة، وهو ما يبرر وضعها في المنفى في التسلسل الهرمي الاجتماعي والأسري، مما يؤدي إلى قمع رغباتها في هذه الفترة.
استند هذا التعليم إلى حقيقة أن المرأة يجب أن تستجيب لمطالب الأسرة المسيحية والإسبانية.
بالإضافة إلى ذلك، يجب ألا تتجاوز أنوثتها وتتجنب المشاعر الخارجة عن السيطرة. كما سعى أيضا هذا التعليم إلى فرض تسلسل هرمي عاطفي معين على المرأة، ومذاق الانسجام والشغف بروتين الحياة اليومية.
كما تم تدريس المواد المنزلية، في المدارس الابتدائية والثانوية، تحت عنوان المنزل العام، والذي يتضمن مفاهيم التدبير المنزلي، والعمل، والتقطيع، والترتيب، والعمل اليدوي، والطبخ، والموسيقى.
باختصار، نشأت النساء في هذه الفترة على التقسيم الجنسي للعمل: فالرجل هو صانع القيم الاقتصادية والمرأة هي مركز المنزل.
بعبارة أخرى، منذ عام 1939، تراجعت إسبانيا إلى الوراء. أيضًا فيما يخص الاعتراف بحقوق المرأة، على حين أن الجمهورية الثانية فضلت نموذجًا للمرأة العصرية، فقد دعا نظام فرانكو إلى عكس ذلك: عودة «ملكة المنزل» و«المرأة الزوجة المثالية».
لم يكن التعليم العالي لمن نالها أكثر من زخرفة تنتظر الزواج.
كان لا بد من التمييز بين الهوية الأنثوية والذكورية بشكل جذري، لذلك كان من المستهجن أن تسير المرأة في الشارع بمفردها أو تدفع ثمن مشروب في المقهى.

رابعا: الانفتاح والديمقراطية

في نهاية سيطرة فرانكو، كان هناك القليل من دمج النساء للعمل في بعض المهن والحرف مثل التدريس والطبخ والمصانع، لكن لم يكن بإمكانها الدخول في الجيش أو أن تكون قاضيًا، كما كان محظورًا عليها أن تكن في أي منصب دبلوماسي. ومع ذلك، تغير هذا الوضع بعد وفاة فرانكو.

فيما يتعلق بالميدان السياسي خلال الانفتاح، بدأ قبول وجود المرأة في الأحزاب كحقيقة معتادة، وإحدى عمليات التغيير الاجتماعي التي تحدث أثناء الانتقال السياسي إلى الديمقراطية –والتي تؤثر بشكل خاص على النساء– هو عملية المشاركة التدريجية في سوق العمل.

كما يتزايد معدل نشاط النساء منذ عام 1981، على الرغم من أنه لا يزال اليوم من أدنى المعدلات في المجموعة الأوروبية.

ويستمر حق المرأة في المشاركة في العمل السياسي بالتطور حتى يومنا هذا، منذ شتاء 1975 حتى المصادقة الشعبية على الدستور عام 1978، والذي تضمن في المادة 14 مساواة الإسبان أمام القانون، دون تمييز قائم على أساس الجنس أو الدين أو الرأي أو أي ظرف شخصي أو اجتماعي.

كما يكفل الدستور للمرأة حقوقًا متساوية، فردية واجتماعية، على النحو المنصوص عليه في المواد 14 و32 و35.

الزواج المدني

من أبرز الظواهر التي تستحق المزيد من الدراسة لعلاقتها المباشرة بالمرأة في إسبانيا وفي جميع أنحاء العالم الأوروبي.

ففي إسبانيا، تم حظر الزواج المدني من عام 1564 إلى عام 1870، حيث كان الزواج الديني هو الزواج الوحيد الذي يعتبر شرعيًا، حتى الموافقة عليه في عام 1870 بالقانون المؤقت للزواج المدني. اعتبارًا من عام 1875 فصاعدًا، اعتبر الزواج المدني شيئًا استثنائيًّا ولكنه قانوني. خلال الجمهورية الثانية، من عام 1931 إلى عام 1939، مع قيام دولة غير طائفية؛ تم اعتماد نظام إلزامي للزواج المدني.

في عام 1939، مع نظام فرانكو، اعتُبرت الزيجات المدنية التي حدثت خلال الفترة الجمهورية باطلة، ولم يُقبل الزواج المدني إلا في حال كان الطرفان المتعاقدان من ديانة أخرى غير الكاثوليكية أو ارتدًّا عنها.



مع دستور 1978؛ الذي يؤسس مرة أخرى الوضع غير الطائفي للدولة، لم يعد من الضروري التصديق على التخلي عن الكنيسة من أجل عقد زواج مدني.
في عام 2009، تجاوزت الزيجات المدنية الزيجات الدينية لأول مرة في تاريخ إسبانيا: 94993 زفافًا مدنيًّا مقابل 80174 زفافًا للطقوس الكاثوليكية. في عام 2017، تجاوز عدد الزيجات المدنية 80٪ من الروابط في إسبانيا. 45 في عام 2019، تم الاحتفال بما مجموعه 166,530 زواجًا في إسبانيًّا، منها 131,231 زواجًا مدنيًّا حصريًّا، و34,615 زواجًا تم إجراؤها بواسطة الطقوس الكاثوليكية، و684 زواجًا وفقًا لطقوس أخرى الأديان. ويعتبر هذا النوع من الزواج ظاهرة مشابهة لعلمنة المجتمع مع عصر الانفتاح في إسبانيا، والتي تقع في سياق التغيرات الاجتماعية في الأسرة. بالإضافة إلى ظهور أنواع أخرى من الزواج في إسبانيا.
ويمكننا تلخيص كل هذه الأنواع في السطور التالية:
1- الزواج المدني: وهو باختصار البدء في العيش في أي مكان بعيدًا عن الأسرة.
2- الزواج الكاثوليكي في الكنيسة.
3- الاقتران بحكم الواقع أو شراكة الأمر الواقع التي يعيشها الزوجان بدون عقد زواج، وهذا النوع من الزواج معترف به مع الحفاظ على جميع حقوق المرأة في حالة الانفصال.
4- الأزواج المثليين.
لكن كل هذه الزيجات يتمتع أصحابها بنفس الشرعية أمام القانون الإسباني. كل هذا بعد الانفتاح، والجدير بالذكر هنا أن عدد النساء في إسبانيا أكبر من عدد الرجال، ووفقًا لما سبق وعرضناه فمن الطبيعي في إسبانيا إنجاب طفل خارج إطار الزواج.

الخاتمة

إن الحديث عن المرأة خاصة في أهم الأحداث في حياة إسبانيا لا تكفيه مجلدات، فضلًا عن دراسة بحثية موجزة كالتي بين أيدينا، لكننا نحاول من خلالها تقديم لمحة تاريخية عن وضع المرأة قبل وأثناء الحرب الأهلية الإسبانية، ونلقي الضوء على الفترة الأكثر صعوبة بالنسبة للمرأة، في فترة ما بعد الحرب الأهلية وديكتاتورية فرانكو، والتي عانت فيها المرأة من جميع أنواع معاملات الإساءة الفكرية والاضطهاد الجسدي.
وأخيرًا وصلنا إلى زمن الانفتاح والعلمنة الذي استطاعت فيه المرأة الحصول على حقوقها في التعليم والعمل والزواج، والتي انتهكت من قبل باسم المرأة الصالحة في بيت زوجها واستعادة إنسانيتها مرة أخرى.
ستبقى المرأة كونها ذلك الكائن الذكي الذي يمكنه التغلب على كل المحن وتقديم التضحيات من أجل حياة كريمة مليئة بالمساواة في الحقوق والواجبات والعدالة ○

المراجع:

* باحث ماجستير اللغة والثقافة الإسبانية بجامعة سلامانكا- إسبانيا.

- دولسي تشاكون، الصوت النائم. مدريد، 2002.
- كاريراس آريس، ج. و رويث كارنيثيرا (1991). الجامعة الإسبانية في ظل نظام فرانكو (1939- 1975)؛ سرقسطة، مؤسسة فرناندو الكاتوليكو.
- مادلين ديفيس، «هل تستعيد إسبانيا ذاكرتها؟ كسر «ميثاق النسيان». حقوق الإنسان الفصلية 27,3 (2005).
- إيلينا جارو، ذكريات إسبانيا، 1937. المكسيك دي إف: محررو القرن الحادي والعشرون، 1992.
- جاريدو كارديناس، بيلار؛ هيغويراس رودريغيز، لينا، دور المرأة في الفرانكووية والديمقراطية، جامعة غرناطة. مجلة البحوث الإلكترونية Docencia Creativa. المجلد 2.
- سونيا هيرنانديث راموس، تعليم المرأة الإسبانية. من الانتقال إلى الديمقراطية، الطريقة 1: المراجعة

النظرية. جامعة لا لاغونا (2017– 2018)، الصفحات 4، 7، 9، 11، 12، 13.
– لينهارد، طابيا أليكسا. المرأة الشجاعة في الثورة المكسيكية والحرب الأهلية الإسبانية. كولومبيا، ميزوري: مطبعة جامعة ميسوري، 2005.
– مايوردومو بيريز، أ.، محرر (1990): تاريخ التعليم في إسبانيا. الخامس: القومية الكاثوليكية والتعليم في إسبانيا ما بعد الحرب. المجلد الأول والثاني. مدريد، وزارة التربية والتعليم والعلوم.
– مودروفسيتش، ماريا يوجينيا. «ذكريات أسبانيا 1937: غرفة خاصة محاطة بالحقير. الحروف الأنثوية 29,1 (2003).
– أنجلينا مونييث هوبرمان. المقربين. المكسيك دي إف، 1997.
– ماري ناش. تحدي الحضارة الذكورية: النساء في الحرب الأهلية الإسبانية. دنفر: مطبعة أردن، 1995.
– ميرسي بيكورنيل بيلنغوير، «الصوت النائم، الصوت الحاضر. ملاحظات حول تسجيل هوية النساء اللواتي انتقمن من قبل نظام فرانكو في «الصوت النائم» لدولسي تشاكون». الحروف الأنثوية 32,2 (2006): 117– 143. مطبوعة.
– كارمن م. ريفيرا فيليجاس، «عكس النظرة: الحرب الأهلية الإسبانية في حياة إيلينا جارو». الحروف الأنثوية 29,1 (2003).
– سويرو، د.وداز نوستي (1986): تاريخ نظام فرانكو (الأول)؛ مدريد؛ الفصل السادس عشر: «فرانكو في المدرسة».
– استير توسكيتس، لقد ربحنا الحرب. برشلونة، 2008.
– ريكارد فينيس: «لا شيء يخصك..» سدود برشلونة، 1939– 1945». التاريخ الاجتماعي 39 (2001).
مصادر على الإنترنت:

1- https://www.65ymas.com/sociedad/como-era-espana-cuando-comenzo-la-guerra-civil_5728_102.html

2- https://www.lavanguardia.com/cultura/20190307/46908211445/mujer-franquismo-feminismo-historia-y-vida.html

3- https://laicismo.org/etiqueta/matrimonio-civil/page/2

4- https://www.eldiario.es/contrapoder/mujeres-dictadura-franquista_132_4067401.html

5- https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20201123/49555718362/cuales-eran-las-caracteristicas-del-franquismo.html

6- https://www.researchgate.net/publication/28184182_Mujer_y_dictadura_franquista

7- https://blogs.helsinki.fi/literaturaguerracivil2019/?p=646

8- https://elpais.com/diario/2010/02/31/actualidad/227574001_850215.html

9- https://es.wikipedia.org/wiki/Matrimonio_civil



الأرض اليباب العربية | Aleya A. Said-

لا أحد ينام في الإسكندرية | جريس أر. ماكميلان ستاوت

Aleya A. Said



الأرض اليباب العربية.. رواية «البلدة الأخرى» لإبراهيم عبد المجيد

ترجمة :

ناصر الحلواني

تقدم هذه الورقة قراءة تحليلية لرواية البلدة الأخرى (1988) للروائي المصري إبراهيم عبد المجيد، نستعين فيها بقصيدة إليوت «الأرض اليباب» (1922) كعمل مرجعي. يعالج كلا العملين فكرة الآثار السلبية للفراغ الروحي الذي تُبتلى به الإنسانية حينما تُستبدل المادية، والفساد، والابتذال بالقيم الروحية الإنسانية. فبينما تكشف قصيدة إليوت عن المأساة الناتجة عن فقد الإيمان في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، تركز رواية البلدة الأخرى على عبادة المال كعنصر إفساد في العالم العربي المعاصر. وقد أوليت اهتمامًا خاصًا بروح الزمان والمكان كانعكاس لحالة الأسى والكآبة التي تميز كلا العملين.

لم أكن قط
حيًّا أو ميتًا، ولم أعلم شيئًا،
أنظرُ إلى قلب الضياء،
الصمت.
(إليوت «الأرض اليباب» الأسطر: 39– 41)

يناقش فرانسيس أوتو ماتيسين في كتابه «إنجازات ت. س. إليوت: مقال في طبيعة الشعر» الترابط بين موضوع القصيدة وشكلها الفني: ما يشير إليه باعتباره «الضرورة الداخلية» في الكتابة الشعرية. ويقرر أن إليوت كشاعر رأى «أنه لم يُعنى أي مبدع عظيم بطرافة [الشكل] في ذاته» (1976 :86)، بل، بالأحرى، كان لدى إليوت النزعة إلى تغير الشكل بحسب الموضوع الذي تعالجه القصائد. وبالتالي، يذهب ماتيسين إلى أن هذه «الضرورة الشعرية مرتبطة بتاريخ العصر الذي تعيش فيه القصيدة، باتجاهاتها الأساسية، الفكرية والشعورية»

(1976:86).
تعد قصيدة الأرض اليباب لإليوت مثالاً على ذلك، إذ تعكس فكر ونزعات عصرها كمحدد جوهري للشكل. إن التشظي المثير للجدل في القصيدة، أو يمكننا القول: اتصافها بعدم الخطِّية، اعتُبر «حداثيًّا بشكل حاسم» (Wright 1984 :158) بما يتماشى مع عصر اشتهر بمثل تلك الأساليب الثورية في الكتابة، كالتعبيرية وتيار الوعي. كما نُظر إليه أيضًا كنتاج لاستخدام إليوت «لشبكة مكثفة من الصور التاريخية، والأدبية، والأسطورية» من أجل تصوير أحوال الوعي والمجتمعات الأوروبية الحديثة «بزخم وتعقيد تراثها الثقافي» (Wright 1984:158).
يذكر هاردينج D. W. Harding في مقال له بعنوان «ت. س. إليوت، 1925–1935» أن شعر إليوت في الأرض اليباب والرجال الجوف كان استحضارًا «للشعور بالاحتجاج الذي رسخته الظروف داخلنا» (1962:104). القصيدة، بالتالي، ليست مجرد تعبير عن «خيبة أمل جيل»، وهو الادعاء الذي نفاه إليوت، وإنما هي، بالأحرى «تسجيل تاريخي إلى جانب كونها تحذيرًا أخلاقيًّا» لمجمل الحداثة (Wright 1984 :169). عمومًا، إذا ما كانت القصيدة تمثل رحلة، أو بحثا/ تنقيبًا في مدينة لندن الحديثة بعد الحرب العالمية الأولى، فعلى نطاق أوسع، هي عمل (Lu'lu'a 1995 :163) «يشتمل على كافة تعقيدات الحياة الحديثة»، وليس مجرد ذكر لقصة المكان.
يتردد تعليق لؤلؤة في كلمات الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد أثناء مناقشته لروايته البلدة الأخرى (1988) وهي الرواية التي تتشارك في كثير من العناصر الأدبية مع قصيدة الأرض اليباب لإليوت (1922). يقول عبد المجيد في حوار خاص معه، في الأول من ديسمبر 2004، إن المكان في روايته، مدينة تبوك السعودية، ترمز إلى مدينة «إلدورادو» مدينة الذهب. مثل «مدينة وهمية» عند إليوت، فقد تم تصوير مدينة تبوك كمكان يتوفر فيه كل شيء و«لا شيء»»، مدينة استبدلت فيها قيم السوق بالقيم الإنسانية، وتم التضحية فيها بالعلاقات من أجل مفاهيم المكسب والخسارة الماديين. المكان إذن، مجرد مجال لتقديم فكرة «الفردوس المفقود»، مكان يعد بأحلام ذهبية، إلا أنه يتبدى في شكل واقع كابوسي. يؤكد عبد المجيد على أنه طالما أن الفكرة الأساسية للرواية تتعامل مع قضية عالمية، أي «غُربة الفرد في العصور الحديثة، فيمكن للأحداث أن تقع في أي مكان في العالم، وليس بالضرورة في السعودية» (لقاء خاص).
إن البلدة الأخرى معالجة درامية لصورة «الأرض اليباب»، حيث يضع المؤلف تحت المجهر، التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الحاصلة في العالم العربي التي أعقبت الارتفاع المفاجئ لأسعار البترول في سبعينيات القرن العشرين.
تبين هذه الورقة وتقارن بين الموضوعات التي انشغل بها وصورها إبراهيم عبد المجيد في روايته، التي تركز على عبادة المال كعنصر إفساد، وبين قصيدة إليوت، التي تعالج الآثار السلبية لفقد الإيمان في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى. بالتالي، فإن العملين يؤكدان على المظاهر السلبية الناتجة عن «الفراغ الروحي» الذي يصيب الفرد «الواعي»، الذي يواجه ضياع القيم في عالم مادي وقاسي.
هناك اهتمام خاص متوجه إلى روح الزمان والمكان كانعكاس لهذا الأسى، الذي يكمن في كلا العملين.
الحبكة في البلدة الأخرى تقوم على أحداث تستغرق عامًا يسافر فيه الراوي، إسماعيل خِضر موسى. مدرس لغة إنجليزية مصري، إلى الأراضي السعودية. يُظهر صوت السارد، منذ بداية الرواية، أنه، مثل

العديد غيره من الآسيويين، والعرب، والأمريكيين، قد حل في أرض غنية بالبترول، من أجل تحقيق حلم العائلة بالأمن المالي. تناقض حاد بين الحلم والواقع، مع ذلك، تم طرحه بوضوح في افتتاحية الفصل الأول، حيث يخطو إسماعيل، ببراءة وترقُّب، إلى عالمه الجديد. بدا ملحوظًا، بالتدريج، أن جغرافيا المكان؛ صحراء تبوك، تفرض روحها المتسمة بالجفاف، والشسوع، والفراغ، على موضوع الرواية، وتصوير الشخصيات، وتطور الأحداث. يتم تسليط الضوء على فكرة غربة الفرد؛ إذ يُقحم الراوي القارئ على الفور في عالم «مدينة وهمية» في هذه «البلاد.. ألغاز لا أفهمها» (ص107)[1]. إن أول انطباع يتشكل لدى القارئ هو صورة غير مريحة «للصمت» الذي صار ملموسًا، وذوبان وجود الراوي في بيئته الجديدة بفعل الحر القائظ:

انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت.

شيء نادر أن تشعر في ظهرك بهواء المكيف بينما صدرك ووجهك يقابلان الشمس، وأنت بعد لم تفارق باب الطائرة، لكن الذي خلفي دفعني برفق، فخطوت أول خطوة. ما كدت أفارق السلم الصغير، وتلامس قدماي الأرض، حتى أحسست أني والأرض والفضاء شيء واحد، ساخن وفارغ. (ص9)

هذا الميلاد الجديد، حيث نجد بطل الرواية «يُدفع برفق» إلى العالم الخارجي، ليندمج في بيئته الجديدة، سرعان ما يُجهض بتأثير مشاعر «الفراغ» التي يفرضها عليه تأثير الهواء الساخن. الصورة هنا تناظر صورة قسوة أبريل الذي «يُخرج الليلك من الأرض الموات» (سطر 1– 2)[2] حيث يصور [إليوت] الأرض العقيم كمنتجة «ليس للحياة والاكتمال وإنما للغثيان.. ولأسئلة لا إجابات لها» (Leavis 1962: 91). تحدد هذه الصورة، بالتالي، إيقاع سائر القصيدة، بمثل ما تحدد الصورة السابقة إيقاع الرواية.

إن «العدم» الذي ينتهي إسماعيل به بعد خبرة عام حيث «كل شيء اقتربت منه ابتعد» (ص359) تم التنبؤ به منذ البداية. عمومًا، خلال الفصول الثلاثين للرواية، يلقَى القارئ خليطًا من الأحلام المجهضة، والآمال المحطمة، التي تؤكد وجهة نظر إبراهيم عبد المجيد في المكان كتمثيل للفردوس المفقود.

بتعرف القارئ على مجموعة من المغتربين متنوعي الثقافة، يصبح واضحًا أنهم وصلوا جميعًا إلى الأراضي السعودية يصحبهم حلم الثراء السريع. «أنت هنا مثل كل الناس لجمع المال فقط» (ص54) قال نبيل، عامل البوفيه المصري، لإسماعيل وهما يمشيان معًا ذات صباح. وبطريقة مماثلة، ينصحه دكتور وجيه، زميله في السكن «هنا يا صديقي إسماعيل تقذف المطارات بالأحلام، والمُنَى تتدحرج أمام أرجل القادمين، قريبة جدًّا من أيديهم لو انحنوا» (ص178). يعترف إسماعيل بأن قراره بالسفر إلى السعودية كان بتحريض من أمه، التي تحمست من أجل رفع مستوى معيشة الأسرة. في نهاية الأمر، كان هو عائل الأسرة منذ وفاة أبيه، و«من يرفض الآن.. فرصة كهذه؟» ويفكر في كلامها. «إنه شيء يحسدني الناس عليه. هكذا قالت أمي» (ص15).

المثير للسخرية، على أية حال، أن مدينة تبوك يشار إليها باستمرار كمدينة «بغيضة»، بمثل ما هو الأمر بالنسبة للأرض الملعونة التي عالجتها جيسي ويستون في كتابها «من الطقس إلى الرومانسية»[3]، والتي تنبني عليها قصيدة إليوت[4]. بناء على ذلك، فإن القول الذي يتكرر على لسان شخصيات عدة في الرواية، على سبيل المزاح (والمقفَّى، في صورة دعابة تثير المرارة) –«تبوك تُنسيك أمك وأبوك»

(ص30)– يلقي الضوء على المكان كوسط للانفصال وفقد الجذور.
مثل كثير من الشخصيات في الأرض اليباب، تم تصوير إسماعيل كروح ضالَّة تبحث عن الحياة. لكن، بخلاف شخصيات إليوت، فإنه يعاين يقظة لروحه، تفصله عن أولئك الذين لم يفيقوا من ذهولهم، في كل من القصيدة والرواية. مع ذلك، فإن اليقظة –أو ما يشير إليه إسماعيل باعتباره إحياء «الوعي»– لم يحقق له الراحة المأمولة، حيث يبقي، إلى اللحظة الأخيرة في الرواية، كروح قلقة تبحث عن وجهة. خلالً ذلك، نرى إسماعيل يشبه سيبيل Sybil[5]، «لا حي ولا ميت»، معلقًا بين عالمين، محاولًا التوافق مع معنى وجوده. تبدأ الرواية وتنتهي وهو في الطائرة، في الأولى قادمًا من بلده، وفي الأخيرة مغادرًا إليها. يعلن في نهاية الرحلة «عائد إلى حيث جئت لا محالة» (ص359). تلك الطبيعة الدائرية العقيمة لبحثه، أُلمح إليها رمزيًّا قبل ذلك بكثير، حين وصوله إلى مطار السعودية، «سَيرًا عريضًا [الخاص بالأمتعة] يتحرك دائريًّا فوق الأرض» (ص9). الصورة التي يستدعيها إليوت: «أرى جموعًا من الناس، يدورون في حلقة» (سطر 56) هي انعكاس «لـ.. العقم الأبدي»

(Leavis 1962: 96). إن عدم جدوى الرحلة التي قام بها إسماعيل ثم تأكيد ذلك في نهاية الرواية، عندما يقول لنبيل، الذي يجلس إلى جواره في الطائرة عائدًا إلى مصر، إنه لن يعود إلى السعودية، ولن يبقى في مصر (ص385). مثل هذا الفقد للوجهة أُشير إليه في رد قاطع وسابق لنفس التأثير حينما فشل في كتابة خطاب يحافظ به على تواصله مع ناظر المدرسة التي كان يعمل بها في مصر: «لن أعود ولن أبقى هنا. سأنفجر» (ص131).

إن حالة إسماعيل المتذبذبة بين ما يرغب فيه وبين ما يقدر على تحقيقه واضحة أيضًا في علاقاته بالآخرين. يخفق في تقديم العون للطبيب المصري، سيد الغريب، الذي قُدر له هو أيضًا أن يعيش معلقًا بين عالمين. حُددت إقامته في منزل في تبوك، وحُجز الغريب دون «تحقيق، أو محامي، أو مرافعة، أو اتهام» (ص104). تسبب موت امرأة إثر عملية إجهاض غير قانونية في إلقائه إلى زاوية النسيان، «لم يسجنه، ولم يطلق سراحه» (ص149). يذكرنا بقوة بسيبيل التي تُركت معلقة في زجاجة، تعاني جفاف الشيخوخة وصروف الزمن، يبقى الغريب دون محاكمة، متروكًا «ليجف مع الوقت المترهل» (ص149). ومن ثم، يشير إليه إسماعيل قائلًا «ذلك الموقوف المنسي بالخوف والخذلان» (ص263)، غريب ووحيد، مثلما يدل عليه اسمه.

النظرة السريعة التي تبادلها إسماعيل مع الغريب، بينما كان يمر أمام المنزل الموقوف فيه، هي فقط ما يمكن أن يبديه، تعبيرًا عن التعاطف الذي يستطيع إسماعيل تقديمه، قبل أن يُبعد بتأثير «المظهر الشرس» للجندي الذي يحرس المنزل. الساخر في الأمر أن الغريب موقوف في البيت الوحيد في المدينة «الذي له حديقة، بها نخيل، وأشجار ليمون» (ص104) تجسيد رمزي «للفردوس المفقود». تستحضر تلك الصورة نفس ما تستحضره صورة «حديقة الزنبق» في القصيدة، الذي ترتبط زهوره بإله النباتات المقتولة[6] (Leavis 1962: 101) والتي يعود منها العاشق «لا حيًّا ولا ميتًا» (1– 40).

على الرغم من أن شخصية الغريب لا تكاد تبدو أساسية في مجريات الأحداث، يظل مرتبطًا بنحو رمزي بوجود الراوي في تبوك. ليس تأثير حضوره فحسب في انشغال إسماعيل بالمشكلة هو المُلاحظ، ولكن أيضًا توقيف الغريب والاهتمام الذي يوليه إسماعيل له، يربط، بنحو ما، بينهما. بمعنى ما، يماثل حبس الغريب التوقيف الوجودي في ذلك الفضاء الواسع، ويصدف أن يوم ترحيل الغريب يكون هو يوم مغادرة إسماعيل النهائية لتبوك. إن تبادل النظرات الأخير بينهما، في المطار، يؤكد هذا التقارب.

لقد رآني فور نزوله من العربة كما رأيته، ونظر إليَّ كمن كان يعرف أنني في انتظاره. يذكرني كما أذكره بلا شك. ولم أره ينظر إلى أحد آخر. (ص382)

بنحو مماثل، كانت علاقة إسماعيل مع تلميذة الصف المتوسط السعودية واضحة تفرض عليه حالة التعلق بين الحياة والموت. يقول إنه مال إلى الفتاة رغم قناعته بأنهما غير «مقدَّر» لهما أن يكونا لبعضهما البعض. تنتهي علاقتهما نهاية بائسة تمامًا، مثل «موحش وخالٍ هو البحر Oed und leer das Meer»[7] من أوبرا تريستان وإيزولد «يُنهي فقرة الحب الرومانسي بوحشة رومانسية» (Leavis 1962: 101). متحيرًا بسبب المشاعر المتناقضة وغرابة الموقف الذي يواصل إسماعيل التفكير فيه: «لماذا حقًّا لا أستطيع الابتعاد، ولا أطيق الاقتراب من واضحة بنت سليمان بن سبيل؟» (ص176). إنه يكشف عن مشاعره حين يلقاها، «فدخلت ورأسي منكس إلى

الغرفة.. وقلبي يتدحرج أمام قدمي» (ص150) وحينما يكون بقربها «روحي منجذبة للحضور.. وقلبي فرح جذلان» (ص203) لكن، في نفس الوقت، يمكنه أن يرى «أن الموت معلَّق فوق رأسينا» (ص241). يفكر في نفسه، «لماذا إذن تضعك الأقدار في طريقي؟» (ص112).
على أية حال، فإن انجذاب إسماعيل إلى عايدة، الممرضة المصرية التي لقيها في المستشفى، يحول اهتمامه تدريجيًّا عن واضحة. إن صورة عايدة الرائعة تغزو لحظات تبادل الحب بينه وبين واضحة في آخر لقاء لهما. ويصف الانقسام غير المتوقع في مشاعره: «إنها لا تترك نفسها لي، بل تقبلني.. وفي اللحظة التي بدا فيها أنها ذابت وتلاشت، رأيت على وجهها طيف وجه آخر، وجه عايدة» (ص241). بعدما فقد كلتا المرأتين، الأولى إلى زواج تضحية، والثانية إلى عمل آخر، يحلل إسماعيل الموقف، «في يومين متتاليين ضاعت عايدة وواضحة» (ص264) «أُغلق كتاب واضحة إلى الأبد وخاب حدسي، واختفت ببساطة إغلاق يد وانفتاحها، ولا أظن للقصة تتمة غير ما جرى، فكل ما أحسست به لم يكن غير ظمأ» (ص265).
الأمر اللافت للنظر، كيف يخفق إسماعيل في فهم أنه، قبل أن يصل إلى السعودية، كان كبش الفداء لأسرته، وأن أخيه غير الشقيق سوف «يقفز» يومًا ما «ليستولي على حصاد شقائه» (ص378).
ويواجه إسماعيل نفسه قرب نهاية الرواية «هل كنت أعرف أني سأصل إلى هذه النهاية، أم جئت هنا، على هذا البعد، لأتقصَّى الأسباب؟» (ص363). هنا فقط، بعيدًا عن الوطن، حيث وُضعت حياته تحت المجهر أمام عينيه. الآن، أصبح واعيًا بحقيقة أنه كان «ضحية الواجب والمبادئ العائلية البالية» (ص265)، إذ تركته المسؤولية «الأخلاقية» –والتي يشير إليها الآن كـ«أكذوبة» التي وضع أبوه «حبلها حول عنقه» (ص39)– ليست أكثر من تضحية من الأخ الأكبر لأجل سائر الأسرة.
بمعنى ما، فإن اسم إسماعيل يذكرنا بسميِّهِ في القصة القرآنية التي ترد في سورة الصافات (الآيات 101– 110) كلاهما يضحي به أبوه لأجل غاية «سامية»، وكلاهما يخضع بقناعة، مستعدًا للتضحية بحياته. ويصل إلى إدراك أمر إضافي، عندما يرى أن «قناعته» السابقة قد لعبت دورًا رئيسيًّا في الجريمة التي تم ارتكابها في حق وجوده. الآن، وقد تحققت اليقظة يعترف بمسؤوليته قائلًا: «أنا كاتبي وأنا قارئي فأنا قاتلي لا محالة» (ص363).
إن أفكار إسماعيل في الفصل الأول من الرواية تكشف وتتساءل عن دوره:
وأتساءل حتى وصلت إلى أنني شخص راضٍ بما أنا فيه. راضٍ شديداً الرضا، لا أرى للحياة بعدًا غير رعاية أمي وأخوتي بعد موت أبي. كثيرًا ما فكرت أني ربما صرت شخصًا غير راغب في الحياة، ما الذي أوصلني إلى ذلك؟ القراءة القديمة التي انقطعت عنها؟ أم هو غبار في الفضاء يفسد صبوات الروح قبل أن تنشأ؟ ربما كرهي الدفين لحالة الرضا الزائد التي أعيشها هو الذي جعلني أوافق على السفر، لو لم أفز بأي شيء فلا بد أني سأهز الركود عن روحي ولو لمرة، لا يمكن أن أعود كما جئت. إن لم أفز بشيء سيصيبني ولو جرح صغير، إن لم أنجح سيكون لدي أسباب للفشل، وها هي روحي أخذت في الاهتزاز، تداهمها الكوابيس، مع أني لم أرتكب خطيئة. (ص20) (التحديد لكاتبة الدراسة)
إن «انتفاضة الروح» تحقق بالتدريج معرفة بالواقع، الذي أصبح أكثر وضوحًا بفضل ملاقاته كامل البلتاجي في المدينة. والبلتاجي، الناشط السياسي السابق، الذي قضى عمرًا في السجون، والذي سيقضي ما بقي من حياته مترددًا بين الحرية والاعتقال (كلاهما بمعنيهما

الحَرفي والمجازي)، يشبه إسماعيل؛ معلق بين عالمين. وشاهدًا على الظلم الواقع على البلتاجي وعلى آخرين غيره، يستطيع إسماعيل أن يفهم تمامًا الظلم الواقع عليه من أبيه. «علقتني رسالة أبي في الدنيا بين السماء والأرض» ويتأمل «وابتلع الفضاء كل الكتب والأوراق والأقلام» (ص181) المصير نفسه ينتظر خطيبته آمال، التي فقدت عقلها، ومن ثم فقدت حياتها، بعدما انتهت علاقتهما. في هذا الصدد، تم تصوير آمال كإعادة تجسيد لأوفيليا هاملت، المرتبطة بالازدهار والحب، ولكن قُدر لها أن تقع في حب رجل «لن يكون لها» (هاملت 1. 3. 1,17). المفارقة أن آمال تصبح رمز تحطم الأمل، بينما اسمها يمثل جمع لكلمة «أمل».

على عكس البلتاجي، اعتقد إسماعيل خطأً أنه قد نجا من فقدان الأمل بسبب أنه «مهيأ للنسيان». «لولا نعمة النسيان» يفكر «لصرت مثله (البلتاجي) فلكل منَّا سجن ضيَّع فيه شيئًا عزيزًا، حتى ولو لم يطل سجني» (ص181). هل فَقدُ الشيء «النفيس» الذي يذكره إسماعيل كثيرًا، وتوقف عن تحديده، وهو «قلوب كثيرة» (ص39) فقدها، هو ما يندم عليه الآن؟ أم فَقدُ الذات– الحياة التي تم التضحية بها من أجل ما يدعوه الآن «أكذوبة»؟ أيمكن أن تكون «قناعته» السابقة هي ما أبقته راضيًا وغافلًا عن حقيقة أن حياته قد تبددت بتخليه عن كلٍّ من موهبته الأدبية وخطط الزواج؟ إن إنخراط إسماعيل العاطفي في الحزن المنبعث من الصوت الذي سمعه يغني أبيات العروة بن حزام عن آلام الحب من طرف واحد، والذي يربط «الفقد» بالتكهنات الثلاثة معًا. «أسرعت بالعودة إلى البيت» يقول بعدما سمع الغناء، «وأنا أشعر أن شيئًا لا أدركه كان معي وسقط مني» (ص125). بالتالي، فإن النصيحة التي أعطاها العرَّاف للمتحدث في قصيدة عروة بن حزام: «فقالا شفاك اللّه واللّه ما لنا.. بما ضمنت منك الضلوع يدانِ» (ص124) ربما كانت إجابة على سؤاله. يكشف تيار وعي إسماعيل إحساسًا بالذنب، خاصة تجاه الشخصيات النسائية في حياته، وتبين نهاية الرواية أن غربته «سجنه» يتسع. ويعكس استحضاره لمصير آمال إحساسًا خفيًّا بالذنب وإن كان ينكره: فلم أخطئ يوم صرَّحت لآمال أني لا أفهم الحب إلا للزواج. من كان يدريني ببساطة العقل وشفافية الروح؟ لا خطأ لي ولا خطيئة رغم موت آمال وضياع الجميع. (ص265) لكن لاحقًا، يقرُّ: «قتلت آمال» (ص362) بهجرها. هنا يعكس وخز الضمير الحاجة إلى خلاص الروح، ويذكرنا برسالة الرعد في «ماذا قال الرعد» في الجزء الأخير من الأرض اليباب. برغم أن إسماعيل قد أثبت لنفسه أنه لا يخلو من شفقة، فإنه يخفق في أن «يعطي» وأن «يتحكم»– وهما أمران ضروريان للوصول إلى «الشانتيه Shantih»[8] أو السلام العقلي. هكذا يتابع القارئ إخفاق إسماعيل في القيام بتعهداته لنفسه بأن يبقى «مرآة لامعة تنزلق فوقها حبات المطر» (ص359) فيما يواصل شفقته وارتباطه العاطفي وتفاعله مع الآخرين من أصحاب الحظ السيء. إن ارتباطه العاطفي بآمال يمثل طزاجة ارتباطه بتلميذته واضحة، وعايدة، وسيد الغريب، وآخرين غيرهم. نسمع نداء عجزه «من يطلقني من موتي الآن؟ من يحرق أسراري؟ واضحة أم عايدة أم تراني قاتلًا الجميع؟ كم أود حقًّا أن أنام» (ص236).

حالة التعلق بين حياتين، الفكرة التي تتكرر في الرواية وقصيدة إليوت على حد سواء، تبرز بوضوح في تضاعيف الأحداث. كلا العملين يكشفان عن الهوة التي تفصل بين صفاء

الماضي الروحي/ الشاعري والقبح المادي/ المتحضر للحاضر. حيث يطلب سبنسر من «التيمز الحبيب» أن «إجرِ الهوينا حتى أُتم أغنيتي» (سطر 176) يتحدث إليوت عن أن النهر في أيامه الحاضرة خالي من «الحوريات» حيث «أطراف الورقات، تتشبث ثم تغور في الضفة الرطبة» (سطر173– 174). وبالمثل، يقدم إبراهيم عبد المجيد صورة تذخر بالحنين لوادي النيل الشاعري في الماضي البعيد، في غضون تصور إسماعيل لهجرة جَد واضحة الأكبر إلى شبه الجزيرة العربية:

رأيت وادي النيل من الشلال إلى البحر الأبيض، ديوك تؤذن، وشمس تسطع على الشريط الأخضر الضيِّق في الجنوب، فتتفتح زهور الفول البيضاء بطول النيل، وشمس تسطع على الجبال فيصحو رجال ناموا جوار البنادق، ويقفون كأنهم رايات، وشمس تسقط على المعابد القديمة فيضحك وجه رمسيس في أقصى الجنوب، وتنطلق الكباش من معابد الأقصر تثغو وتجري وتتناطح. (ص157– 158)

الصورة الجميلة السابقة وضعت في مقابلة صريحة مع صورة القاهرة في الحاضر، حيث «أن كل شيء في القاهرة تحركه النقود» (ص275)، ويُوصف ميدان



توماس ستيرنز إليوت



هاردنج



هيرمان هيسه

التحرير بأنه «مخيف»، ويتعرض إسماعيل للسرقة في الشوارع. وكذلك تُلقي هزيمة 1967، والاضطهاد السياسي للبلتاجي، الضوء على الظروف السياسية المؤسفة للبلد. كذلك، كانت أفكار إسماعيل خلال لقائه مع روز ماري، زوجة رجل الأعمال الأمريكي، تكشف عن صورة كالحة لمصر الحديثة، حيث لم يعد للوقت قيمة و»صحف ومجلات وإذاعات تجعل الأسود أبيض، والأبيض أسود أو عديم اللون والطعم والرائحة» (ص187).

إن الصدمة الثقافية التي عاناها إسماعيل أثناء رحلته التجارية إلى القاهرة استهلت توجهًا نفسيًّا إلى الانفصال عن كل ما يرفضه الآن في بلده. هكذا، فإن العاصفة الترابية التي تمنعه من رؤية الأهرامات وهو في الطائرة، يمكن اعتبارها استحضار رمزي لانفصاله الحتمي عن جذوره.

بنفس الطريقة، فإن الانقسام المتأصل في الرواية يذكرنا بأن تبوك جزء من «بلاد مليئة بالألغاز» (ص107). إن صفاء العالم الروحي (المستلهَم من جلال جبل أُحُد والحج) غالبًا ما يشوبه الاضطراب بسبب الشعور الطاغي بانعدام الأمن والتهديد. على سبيل المثال، فإن العقوبات القاسية، وهي من المشاهد المعتادة في تبوك

(وفي السعودية عمومًا)، تنفَّذ أمام مسجد المدينة الرئيسي. «هذا جامع البلدة الرئيسي» يبين سعيد أمرًا حقيقيًّا.
هذا جامع البلدة الرئيسي، أمامه تُقام كل الحدود تقريبًا، فيما عدا قص الرقبة يتم في مكة.. في الغالب لا يوجد رجم.. الجَلد لا يزيد على ضرب بالخيزرانة.. لو جئت في رمضان الماضي ربما رأيت الجلد صباح أول أيام العيد. (ص76)
يشهد إسماعيل في السوق تجريس واضحة، في صندوق المكشوف لعربة بوليس، بسبب تجرؤها على عصيان التقاليد؛ بمواعدتها لشاب يمني. شفقة إسماعيل تأخذه إلى الفتاة الواقفة في صندوق العربة «هشَّة وضئيلة» (ص31) بينما صوت «الشرطي القرد الضخم» (ص32) يعلن، فينزل الصوت على أذن إسماعيل «كأنه كتل من الحجارة تسقط فوق رأسي» (ص31). ويصف مشاعره بينما يشهد الفتاة المتضائلة بفعل الحدث وما يحيط بها.
تصلبت عيناي على الجسد الصغير ضائع القسمات تحت العباءة السوداء الواسعة، أريد، يا ربي، ساعدني أن أرى وجهها. صار ذلك حاجتي التي تتمدد بالحزن في صدري. الحَبَرَة فوق الوجه ثقيلة، لكن ضوء الشمس باهر يستطيع أن يكشفه لي لو أراد. يقيني أنها ماتت واقفة، وأملي المؤلم، أن أراها تتحرك، آه لو تتحرك. (ص31)
في أغلب الأحيان، يربط إسماعيل، في الرواية، بين واضحة و«براءة» اللبن الحليب، ووهج ضوء الشمس، فيضعها ذلك كنقيض للنفاق السائد والفساد. إن انفتاحها وشجاعتها في تحدي التقاليد يجعل اسمها، المشتق من «الوضوح»، يعكس طبيعتها. إن ابتهاج إسماعيل بأنها «حية هي إذن لم تمت» (ص32) عند ملاحظته لاختلاج جسدها في قلب مشهد «الإذلال» هذا، يقابل صرخة عابد «فاجرة»، التي تتردد كصدى لصوت ثقافة المجتمع. هذا الانتهاك الحاصل لواضحة هو الأول من اثنين سيجعلانها كشخصية فيلوميلا[9] التي «أُجبرت بقسوة»– أُهينت مرتان وصمتت في المرتين. في بعض الأحيان يشبِّه إسماعيل واضحة بالطائر، وهو ارتباط إضافي بفيلوميلا كما أنه يرتبط رمزيًّا بطبيعتها المتحررة. إن ما للعندليب، في الصحراء، من «صوت لا يُغتصب» يتحول إلى انتقام دموي: فعل إخصاء انتقامًا «للاغتصاب» المتمثل في الإجبار على الزواج من رجل في السبعين.
إن شعور إسماعيل الثابت بالحضور المهيب لواضحة رغم ضآلة جسدها، يمنح شخصيتها بعدًا أكبر: «صغيرة واضحة كالعصفور، وتحتل من الفضاء مكانًا كبيرًا» (ص150). في مستوى رمزي ستُعد واضحة تعبيرًا عن ثقافة السعودية، التي برغم قربها من إسماعيل جغرافيًّا، إلا أنها تظل مشحونة بلغز المكان الجديد للوافد الجديد. في لقائهما الأول في منزلها، حيث كان الدرس، تكشف أفكار إسماعيل عن رغبته في رؤيتها دون حجابها، لأجل الوصول إلى فهم متبادل وضروري للتفاعل بين المدرس والتلميذة:
ما كنَّا نحتاج إلى تقديم، هكذا فكرت. أخال أني كما رأيتها في الضوء الأبيض الرائق رأتني رغم أني لم أر وجهها، ولا كان يمكن أن يُرى بوضوح من خلف نقاب ثقيل.. لحظة أحسست فيها بضرورة أن أرى عينيها تستقبلان كلامي، ما دمت لا أرى وجهها جيدًا فلا يمكن أن ترى وجهي. (ص115)
إن أسلوب المشهد السينمائي الثابت للحياة المحمومة في الشارع، فحدث أن «توقف كل شيء عن الحركة الآن» (ص30)، أثناء مشهد التجريس، يجعلها لحظة قوية التأثير، تسترعي الانتباه التام. لا يسلط الضوء فحسب على تعليق

وجيه على انتشار الظلم، «هنا شرطة أيضًا للجرائم الصغيرة، أما الجرائم الكبرى فغالبًا يحتويها الظلام» (ص178) ولكنه يبدو أيضًا كمشهد يقصد به المؤلف إن يهز ثقافة تعمَى عن رؤية الجريمة التي تُرتكب في حق النساء. يتحول خيال إسماعيل، بعد انتهاء مشهد التجريس، عن اللحظة القاسية للواقع إلى عالم ألف ليلة، وهكذا يضفي عليه مسحة من الخيال «الكوميدي». من ناحية أخرى، فإن هذا التصوير الفانتازي يقوم بدور كمرجع رمزي لأفعال «التجني» على النساء بذكر شخصية شهريار في ألف ليلة وليلة، والمعروف بعدائه الشهير تجاه النساء. وتمثل مجمل الصورة المتخيلة نقدًا مباشرًا للواقع القبيح:

والناس عادت تتحرك في الشارع والعربات، وراقصات ألف ليلة وليلة قفزن يوزعن الكؤوس، وموكب شهريار راح يتقدم حوله الفتيان والغلمان، وخلفه الأعلام والصنوج.. وحاصرتني البضائع وأصوات المسجلات المختلطة الناشزة، وعدت أشم رائحة الشواء، ولم أعد أرى في الشارع نساء. (ص32)

على مدار الرواية، تُرى النساء كضحايا، سواء لما يصيبهن بالجنون، كما في حالتي آمال ووردة (المرضة المصابة بالهيستريا، التي قابلها في المستشفى)، أو يُدفعن إلى حالة بالغة من اليأس، مثل واضحة، حيث أدى بها تحديها للقواعد المجتمعية إلى نهاية مأساوية. من ناحية أخرى، نجد عايدة «الملائكية»، مثل إسماعيل، تحرم نفسها من الحياة بالبقاء بين جدران المشافي في «بلدة بعيدة» (ص19) بحسب كلمات إسماعيل.

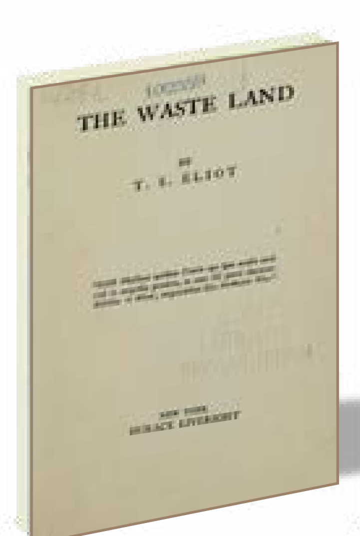
تستحضر الصور المتكررة للسَجن، الواسع والضيق، العام والخاص، شعور عميق بالسَجن داخل الذات، داخل المحيط المكاني وداخل الكون. تفرض النطاقات الخاصة والعامة في الرواية، مثلما هو الأمر في قصيدة إليوت، تيمة الوحشة والغربة الذاتيين. إن توق إسماعيل إلى سماع خربشات «فأر واحد يخطئ ويدخل البيت» (ص378) في صمت البيت الخالي، إنما هو تكرار للصورة الكالحة لعمال يسكنون في وَحدَة البيوت «الباردة»، سعيًا إلى الراحة في صحبة ضيوف غير مرغوب فيهم.

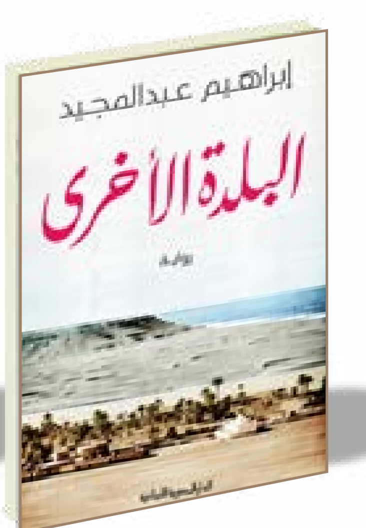
بالمثل، نرى الصورة القذرة لنهر التيمز في القرن العشرين، فنرى «النهر يرشح.. زيتًا وقارًا» (سطر 266– 267) وصورة المدينة «تحت الضباب الأسمر من ظهيرة شتائية» (سطر 208) توازي تأثير الاتساع الهائل للصحراء الخالية والخانقة، حيث يعيش كلب وحيد لا يلحظه أحد بين الكثبان الرملية. إن انتباه إسماعيل، الذي اتجه على الفور إلى الكلب، بمثابة تذكير بعزلته وهوان قدره في بيئته الجديدة. وربما كان الكلب دلالة على ما سيؤول إليه مصير إسماعيل بالطريقة نفسها التي توحي بها «كروت التاروت»، في القصيدة، «بالمصير، والألغاز الأبدية» (Leavise 1962 :92).

وقبيل مغادرته النهائية، يرى إسماعيل الكلب «لا يتوقف عن الجري بسرعة مذهلة» (ص381) وقرد يعلو ظهره: إشارة رمزية إلى الأعباء التي سيحملها إسماعيل في المستقبل.

ومثلما تم تصوير صحراء تبوك الشاسعة باعتبارها «سجنًا كبيرًا» (ص42)، فإن البيت الذي يسكن إسماعيل فيه «مجرد مكعبات من الإسمنت. حجرات ضيقة تطل نوافذها على الردهة، لا على الشارع، والنوافذ أيضًا ضيقة كأنها كُوَى سجن» (ص16). وبنحو مماثل، غرفة الفندق في المدينة، تشيع تأثيرًا خانقًا بمساحتها التي لا تزيد عن ثلاثة أمتار في ثلاثة أمتار، حيث شعر إسماعيل «كأنما كان الحر محبوسًا في الغرفة، وانطلق يحاصرنا مشبعًا بالرطوبة. لا نافذة للحجرة على

الشارع. لها نافذة صغيرة على مَنوَر ضيق» (ص167). نفس حالة الكآبة الخاصة بزنزانة السجن، يُلمح إليها حين وصفه لحجرته «الكَابيَة» في المكتب الذي يعمل فيه، حيث يسود اللون الرمادي. وفي الخارج «يحيط الجميع سور عالٍ من القرميد الأبيض، له بوابةً واسعة» محاطة بمساحة خالية حيث «لا توجد شجرة واحدة» (ص23). تستدعي الحالة الشحيحة للمكتب، حيث لا تنشأ علاقات شخصية، المكانَ القذر في مشهد الحانة، في القصيدة، حيث يصيح ساقي الحانة «أسرعوا رجاءً انتهى الوقت» (سطر 165)، مقوضًا أي فرصة للتفاعل. يُشار إلى تبوك كـ«الجحيم» حيث «لافتة دانتي أنت فوق الجحيم» (ص180)، كما يصفها البلتاجي. تستدعي الصورة مقولة دانتي، في قصيدة إليوت «ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع» (سطر 63) التي يتلوها المتحدث في القصيدة. إن تصوير مخطط المكان في الرواية، إلى جانب الحرارة الخانقة والعرق، يفرض صورة «الجحيم» حيث «بعد الثانية عشرة يبدو الكون هنا واسعًا فارغًا، فالشمس تضيئه حتى كأنها ستشعله» (ص36) إن العنوان الذي أعطاه فاروق عبد الوهاب لترجمته للرواية[10] يناسب الوصف المذكور آنفًا، حيث يؤكد طبيعته الجهنمية، مستعيرًا نصيحة هاملت الساخرة لكلوديوس قائلًا: «فأبحث عنه (جثة بولونيوس) بنفسك في المكان الآخر» (هاملت: الفصل4، المشهد3). إن قبول إسماعيل التدريجي بحياة «نظيمة مثل درس في قواعد اللغة» (ص72) حيث «كل شيء حولي بارد» (ص72) هو انعكاس «للشعور بالضيق النفسي» (Mohamed 1992 :110) الذي يوازي الموقف اللامبالي لسكان لندن، في قصيدة إليوت، تجاه حياتهم الآلية. حيث يتابع قارئ القصيدة الفتاة التي تضرب على الآلة الكاتبة «تسرِّح شعرها بحركة يد آلية/ وتضع أسطوانة على الحاكي» (سطر 255– 256) بعدما ينصرف حبيبها، كما يلاحظ القارئ شخصًا يقول «جلستُ على الساحل/ أصطاد، والسهل القاحل خلفي» (سطر 424– 425) لا يزعجه القفر المحيط به. على النحو نفسه، في الفصل الثالث يعلن إسماعيل «صرت أحب البيت، وتهفو نفسي إلى العودة إليه، منذ يقف عقربا الساعة على الثانية عشرة» (ص34). وكذلك، فبينما كانت «الساعات الثلاث الباقية دهرًا» (ص34) في المكتب عند وصوله لأول مرة، نجده على النقيض يقول، بعد مضي عدة شهور: «هذه غرفة أحبها ولا أدري» (ص250). وبنحو مماثل، بينما كانت ساعات إسماعيل الأولى بعد وصوله تصور شعورًا سلبيًا طاغيًا «بالصمت»– كما لو أن المرء يخطو في «الفراغ»، ففي موقف آخر نجده يرحب





بالصمت، قائلًا: «هناك نوع آخر من الصمت في البيت الذي أحببته وأحببت العودة إليه، والبقاء فيه أطول وقت» (ص71).

إن شعور إسماعيل بالاغتراب، بأية حال، لا يخفت بمرور الوقت، إذ يتواصل تذكير القارئ بمشاعر الغربة لديه، في نهاية الرواية كما كان الأمر في أولها. وقبل مغادرته بقليل يقول إسماعيل إن العواصف الترابية التي تميز الحياة في تبوك، وهي العَج «يثور كل وقت صارخًا أن البلاد غير البلاد» (ص361)، وفي الفصل قبل الأخير يفكر في نفسه «ماذا يفيد أن أحدثه عن وحدتي وتفكيري كل يوم في أنه لا أحد حولي أتحدث معه» (ص374).

الأمر الساخر والدَّال أننا نسمع إسماعيل، لأول مرة، قرب نهاية الرواية، يفصح عن مشاعر العزلة الزمنية/الكونية» «الليل والنهار ورجل بينهما، هو أنا» (ص359). الرحلة التالية، يقول إبراهيم عبد المجيد إنها ستزيد من غربته، كما يستطيع القارئ استنتاج ذلك من الإعلان، الذي ألقي بلغة أجنبية (الإنجليزية) بواسطة كابتن الطائرة[11] (لقاء خاص).

يأتي موت أم إسماعيل -التي ترمز إلى وطنه- دالًّا على الانقطاع النهائي للروابط التي تربطه بوطنه، بحيث يصل، في النهاية، إلى التفكير في هذا الأمر بأنه أدى إلى «ضياع كل شيء» (ص303). هو يعاتب نفسه لعدم قدرته على استحضار وجه أمه، حدث يرتبط بنحو قريب بعدم استطاعته رؤية القاهرة من الطائرة. ويتساءل مندهشًا «كيف ضاعت مني صورة وجه أمي إلى الحد الذي لم أنجح، ولو مرة، في استحضاره، عل يلحق الموت بالخيال أيضا؟» (ص377).

مشاعر مختلطة مشابهة، أثناء رحلة عمل إلى مصر، تبدو وكأنها تشير إلى أزمة هوية تطفو على السطح:

لا شيء يشدني للعودة، ولا شيء يشدني للبقاء، إنما هو شعور غامض يدفعني للإمام، وشعور غامض آخر يشدني للخلف. مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن، وجئت منذ عشرين يومًا من تبوك إلى مصر، فمن أي البلاد أنا؟ وفي أي بلد ثالث ولدت ونشأت؟ (ص297).

إن فقدان الهوية بالإضافة إلى الانفصالات المتتالية، خلال مجرى الأحداث، تسلط الضوء على الشعور السائد بعدم الأمان في الرواية. تبدو مشاعر الشك والخوف، التي تهيمن على عالم تبوك، واضحة في تصريح إسماعيل بأن حتى الهواء يترصد الفرد. «بلد ينقل فيه الهواء الكلام» (ص241) يقول، وبنحو أدق، «بلاد يترصد فيها الهواء الأحاسيس (بين العاشقين) ينقلها للعسس» (ص233). الأشكال المتنوعة للعقوبة الرادعة بسبب مخالفات وجرائم بسيطة، غالبًا ما تُرتكب بسبب العجز الذي يجسد مناخ القسوة والعنف السائد: «هنا النملة لو شردت عن طريقها» يبين البلتاجي «ستجد فوقها ألف قدم، هنا لو أذّن الديك قبل الفجر ما رأى فجرًا بعد ذلك» (ص180). والحيوانات كالبشر عُرضة لأشكال عدة من العنف الشديد. كالكلاب، «هيهات للكلاب أن تنجو» (ص121) داخل حدود البلدة، إذ غالبا ما يُطلق عليها النار لقتلها، ابتكر سعيد، زميل إسماعيل في الحجرة، «مصيدة جبارة» (ص133) تستخدم «طريقة وحشية مقززة» (ص133) لقتل الفئران التي تدخل المنزل.

من ناحية أخرى، يأتي ترحيل سعيد المفاجئ، الذي حدث بسبب كذبة خبيثة من أحد تلاميذه، في مقابل غض مدير الشركة الطرف عن حقيقة أن لاري، وكيل الأعمال الأمريكي، يفر بمبلغ كبير من أموال الشركة. كما يسلط العنف الوحشي، الذي عومل به نبيل، بعد اكتشاف سرقته، الضوء على قضية الظلم، التي تُختتم بها الرواية. إن شعور إسماعيل المضمر

بعدم الأمن يتجلى في كوابيسه المزعجة، التي يهيمن عليها، بنحو رمزي، اللونين الأحمر والأسود. في الحلم الأول يرى جدارًا أسودَ عاليًا من البازلت، وأربعة رجال سود بعيون جاحظة، كتمثيل للسجن وحرَّاسه. وحتى حينما يستيقظ فإنه يدرك أنه «في حجرة صغيرة ضيقة في بلد بعيد» (ص19) المزج بين الواقع والكوابيس يستدعي نفس «نذر الشر العامة، التي تتحول إلى هلوسات بصرية، ثم إلى كوابيس» (Leavis 1962 :95) في سطور القصيدة التي فيها:

«مَن الثالث الذي يسير دومًا إلى جانبك؟
كلما أعدُّ ليس إلاكَ وأنا معًا
ولكن عندما أصعَّد الطرف نحو الطريق الأبيض
ثمة دومًا واحد آخر يسير إلى جانبك» (سطر 360– 363)

ترتبط الموتيفة المتكررة للجنون، والهيستريا، والهلوسة في الرواية بالمشاق والمعاناة. يلاقي إسماعيل أولى دلائل الجنون عند وصوله، ممثلة في السرعة المروعة التي يقود الناس بها سياراتهم. يقود منذر، زميل فلسطيني، بجنون عبر العاصفة الترابية التي تحجب الرؤية، فيما تكشف أفكار إسماعيل عن قلقه من ركوب السيارة مع شخص

إن شعور إسماعيل بالاغتراب، بأية حال، لا يخفت بمرور الوقت، إذ يتواصل تذكير القارئ بمشاعر الغربة لديه، في نهاية الرواية كما كان الأمر في أولها. وقبل مغادرته بقليل يقول إسماعيل إن العواصف الترابية التي تميز الحياة في تبوك، وهي العَج "يثور كل وقت صارخًا أن البلاد غير البلاد"


مالك حداد

«مجنون» لن «يهدئ من سرعة السيارة، صار يضحك بهستيرية، يهذي» (ص65). تتكرر نوبات الجنون والهيستريا باستمرار في الفصول الثلاثة التي تجري أحداثها في المستشفى. يصف إسماعيل عالم المستشفى، التي دخلها لإجراء عملية، إثر ألم مفاجئ في الزائدة الدودية، «وكأنني دخلت من باب أفضى إلى جحيم لا خروج منه» (ص225). تزداد حدة التوتر إلى أعلى درجاتها عندما تعم آثار الفوضى والصياح بدلًا من النظام المفترض حصوله و«الهدوء» المتوقع في المستشفى. يشهد القارئ رجالًا يزعقون، «أقدام مسرعة تدب في الطرقة» (ص212)، وزغاريد نساء، وأشياء تقع، وعواء وصرخات، و«صراخ جنوني» (ص219)، يصاحب ذلك اكتشاف البعض أن شخصًا ما صار «مجنونًا» (ص215– 216). حالة بعد أخرى تكشف عن أشخاص نالهم التعذيب، فأدى بهم إلى حالات هيستيرية، أو إلى الجنون. بهذا المعنى، تمثل المستشفى عالمًا مصغَّرًا للقسوة غير الرحيمة وجنون العالم الخارجي. يدل تذكر إسماعيل لجنون آمال وموتها، في هذه اللحظة، على أن الجنون انتشر خارج عالم تبوك، إلى بلده هو.

فتعود به الذاكرة إلى مأساته الشخصية التي تزامنت وأزمة سياسية/ عسكرية في وطنه:
كيف انتهى الأمر إلى الجنون ثم الموت؟ توالت عليَّ الرسائل مكتوبة بحبر أحمر وأخضر وأزرق وأسود، لماذا لم تنتبه؟ كان اليوم هو الخامس من يونيو، يوم لا ينساه في مصر أي أحد.. لم أعرف بموتها إلا قبل سفري إلى هنا بأيام.. لم يبد عليها قط أنها يمكن أن تجن، فما بالك أن تموت. (ص226)
المفارقة هنا، أن مشاهد المعاناة غالبًا ما تكون مسبوقة بمشاعر الأمل والبهجة، التي سرعان ما تخبو بفعل ما يليها من أحداث. فقبل المشاهد العديدة للمعاناة الشديدة في المستشفى، يصحو إسماعيل في الصباح على إحساس مبهج بأنه «في صباح اليوم التالي بدت لي الدنيا أكثر بهاء حولي. أحسست بهزالي وشحوبي، وأن جسمي بات كأنه أثير، شيء بين السماء والأرض» (ص208). ومثل ذلك، في الفصل الرابع الذي يبدأ بتفكير إسماعيل «أي يوم جميل هذا؟!» (ص47) بينما ينظر «متطلعا إلى السماء الزرقاء العالية، والفضاء السابح في نور الشمس الباهر» (ص47).
قبل أن يعرف يقينًا، كان لدى إسماعيل تصور بأن غربته في المكتب مؤكدة، حيث لا فرصة هناك لإقامة علاقة مع أي من زملاء العمل. بعد لحظات عدة، كان يترجم لفيليب السريلانكي، معنى آية قرآنية، «ولقد خلقنا الإنسان في كَبَد».
في الفصل نفسه، ينتاب إسماعيل شعور حاد لا مبرر له بالكراهية تجاه نبيل: «برغبة في أن أقتله. لو أن سكينًا كانت في يدي لطعنته، ووقفت أراقب الدم يمشي فوق الأرض، لامعًا تحت الضوء» (ص53).
المثير للسخرية، أنه في نفس اللحظة كان نبيل يشكو له مخاوفه من عابد، زميل نبيل في الحجرة ورئيسه في العمل، «عابد هذا ثعبان، كوبرا.. أحيانًا أقوم من النوم فزعًا خوفًا من أن يقتلني. لماذا يحدث ذلك يا أستاذ إسماعيل؟ هل سأجن هنا؟» (ص53).
نبيل شخصية تراجيدية تبرز في الرواية، حيث يزداد قربه من إسماعيل تدريجيًّا مع مرور الزمن. وتأكد أن الزمن هو عدو نبيل، مثلما تأكد ذلك لآخرين غيره.
فكلما طالت إقامة نبيل في تبوك زادت خسائره المالية، فخسارته لدخله الذي أنفقه على خطيبته التي هجرته، هو إعادة لقَدر سعيد الذي خسر شقته في القاهرة بعد انهيار العمارة، مما يعني خسارة جميع مدخراته. يفسر يأس نبيل وافتقاره للعون السؤال الذي يوجهه إلى إسماعيل في لقائهما الأول. بسيط ومباشر، كما هو، يعكس سؤال نبيل فلسفة المكان الذي يولي كبير أهمية إلى القيم المادية للأشياء: «كنت أنتظرك بفارغ الصبر، أريد أن أسألك، غرفة مثل هذه مهجورة، وبلد مثل هذه مهجورة، وخزانة مثل هذه عامرة، ماذا تفعل بها؟ قل لي باللّه عليك» (ص25). ومثلما رأى إسماعيل نبيل وهو يتوسط في سرقة الخزانة، في البداية، وفيما يلي، فكذلك شهد العنف الوحشي الذي عومل به نبيل أثناء القبض عليه، عندما تم الإمساك به قبل مغادرته النهائية، بعدما استقل الطائرة.
في مناسبات عديدة، خلال الرواية، يُنظر إلى المال كمحرك للأفعال. بدءًا من الفصل الأول حيث يذكر قريب إسماعيل أن انتهاء زواجه يرجع إلى أن «(زوجته) أرادت أن تشتري أرضًا في قريتها، وأردت أن أشتري في قريتي» (ص14)، و، حينما يدخل إسماعيل مكتبه الجديد للمرة الأولى، يعرض عابد محتويات خزانة الشركة أمام إسماعيل كمبادرة استهلالية للقادم الجديد:
ما كدنا ندخل إلى الغرفة التي سأعمل بها، حتى انشغل عني عابد بفتح خزانة معدنية

مثبتة في الحائط، وقفت متحيرًا للحظات. لم أستطع أن أغض بصري عن رؤية حزم النقود الورقية الزرقاء الزاهية داخل الخزانة. عابد لم يُدخل إليها شيئًا ولم يُخرج منها شيئًا، فتحها فقط وأغلقها بعد لحظات. (ص23)

علامة الوفرة تلك، التي تدل عليها الخزانة، وسيارات عبد الله الفارهة، ومسكن لاري الفخم، والبضائع الفاخرة التي يتم استيرادها من أنحاء العالم، تعكس «وجودًا ضعيفًا لا معنى له» (85)، باستعارة تحليل ماتيسن للبذخ في بداية قصيدة «لعبة شطرنج». المفارقة هنا، أن قارئ قصيدة إليوت ينتابه «إحساس كبير بالفخامة» (Matthiessen 1976 :85) الذي سرعان ما يتم إقصاؤه بواسطة كلمة «مصطنع». بالطريقة نفسها، فإن وفرة الأموال والبضائع الظاهرة، خلال أحداث الرواية، تسلط الضوء على الجرائم المتكررة. عندما يسرق فيليب راديو «بسَبَع موجات»، مبررًا السرقة بفخامة الجهاز، الذي يساوي «ألف وخمسمائة ريال» (ص92)، ويخطط لاري لاختلاس آلاف الدولارات من أموال الشركة. إن ملاحقة إسماعيل للنساء هي نوع من الإيمان بقوة الحب كوسيلة للهرب من ذلك الوجود المادي. فهو يعلن في بداية الرواية «النساء شيء لم أفكر فيه من قبل، لكن لا بد أني ما جئت إلا من أجل ذلك» (ص39). وغالبًا ما يربط الشخصيات النسائية العديدة التي يلقاها، مثل عايدة وواضحة، بـ«الملائكية» و«النقاء»، بما يرفعهم إلى مستوى عالي في الوجود يختلف عمًّا في تبوك. المفارقة، أن مظهرًا سابقًا من مظاهر استحالة تحقق طموحاته يكمن في رؤياه الرمزية بأن هنا «لا أرى وجوههن (النساء) إلا كشعاع يختفي وأنت تغلق نافذة» (ص30). وهكذا، فإن اكتشافه المتأخر بأن مشاعره تجاه واضحة كانت تعبيرًا عن «الظمأ»، وأن واقعة سعيه المخلص نحو عايدة ينتهي بالانفصال، كان هناك ما ينبئ به منذ البداية.

بينما تركز قصيدة إليوت على الروحي كقوة علاجية، وعلى «الظمأ» كتعبير عن «الظمأ إلى ماء الإيمان والشفاء، وبنحو خاص الديني الذي يتواشج في نظم القصيدة» (Leavis 1962: 94). تقدم الرواية صورة غائمة لتلك القوة. رغم أن القارئ يسمع دعاء إسماعيل في المدينة «من ينقذني من حالة الخلاء الروحي الذي تلبَّسني منذ زمن طويل؟» (ص171)، وسرعان ما يتضاءل الجانب الروحي أمام المظهر التجاري للمكان. ينصرف انتباه القارئ بالتالي عن وصف جبل أُحُد بأنه «جبل في لونه حزن وخشوع» (ص172) إلى بضائع السوق في أنحاء المكان: «والواقفون قليلون لا يزيدون على باعة التمر الجاف، والحنَّاء، والعطر في الزجاجات الصغيرة، والسواك، ونحن» (ص172). وبعد عدة دقائق، يثير تفكير إسماعيل في معركة أُحُد التاريخية القضية نفسها، حيث يتخيل رماة المسلمين يتخلون عن «مواقعهم فوق الجبل، وينزلون حتى لا تفوتهم الغنائم» (ص173). يعكس هذا المشهد المتخيَّل الفلسفة السياسية لثقافة انتهت وأخرى حاضرة، قديمة وحديثة، شعارها الرئيسي هو «طاعة القائد» (ص173)، وهي مسألة يطرحها المؤلف فيما يتساءل عن الدروس التي تُعطى للتلاميذ حول تلك المعركة، والأسباب التي نتج عنها تلك الهزيمة.

في حالة إسماعيل، فإن الإيمان الديني يحمل مسحة تراجيدية من اليأس. يصف مشاعره أثناء سماعه الأذان:

في الردهة، وتحت السماء العالية، يأخذني صوت المؤذن لصلاة المغرب ثم صلاة العشاء، إلى آفاق عالية الشجن. صوت المؤذن كأنه نداء طائر ذبيح من فوق جبل شاهق. (ص38)

إن رنة الحزن في صوت

المؤذن، والتي تشبه صوت طائر ذبيح على قمة جبل، والتوقيع العميق في «النبرة شديدة الأسى» للمذيع وهو يتلو الأحاديث النبوية، تمس أوتار روحه. مع ذلك، فإن وصف الأذان الذي يعكس الأسى، و«الظمأ» القائم من أجل الخلاص، شديد الشبه، في تأثيره، بالرحلة الحديثة، في القصيدة، إلى الكنيسة الخالية التي «لا تؤمَها غير الريح» (سطر 389). يقر إسماعيل بأن صوت المذيع حمله إلى «أودية الوداعة والسكينة» و«فتح بوابات الراحة في روحي» (ص38) كما ذكَّرَهُ بأنه «العاصي الذي لا يعرف ذنبًا ارتكبته» (ص38). نراه قد أخذته رغبة لفظية لا عبادة إلهية، وبصوت يحمل، على نحو متناقض، نبرة إحساس بالذنب والرضا في الآن ذاته:

هنا، أمام باب الحرم النبوي الشريف، لم أستطع رفع بصري إلى السماء ولا أن أخفضه إلى الأرض، صارت عيناي على مستوى وجوه النساء، وعيون النساء، وشفاه النساء، ونضارة وجناتهن.. أستغفر اللّٰه العظيم، ماذا أفعل في خطف العيون والراحة التي تبعثها الوجوه في الأرواح؟ أنا الآن محمول على سرير من الزئبق. (ص166)

سمو آخر للروح يمكن تحقيقه لإسماعيل خلال القراءة، قوة حياتية أخرى تجاهلها منذ اضطلع بالمهمة «الانتحارية» لإنقاذ الأسرة. يصف عالم الحروف بأنه «عالم مسحور» (ص169) وأن شعوره بعد قراءة رواية مالك حداد ليس في رصيف الأزهار من يجيب، كشخص بُعث من جديد، شخص «نزعوا جلده وأعطوه جلدًا أكثر بهاءً» (ص169).

يتم تضمين الخلاص، صعب المنال، في صورة السحب السوداء التي لا تمطر، في أحد أحلام إسماعيل «الجهنمية» والذي يمثل ردًّا على سطور إليوت الشعرية:

«لا ماء هنا بل مجرد صخر
صخر ولا ماء والطريق الرملي
..
حتى الصمت لا يوجد في الجبال
بل رعد جاف عقيم بلا مطر
حتى الوحدة لا توجد في الجبال
بل وجوه حمراء عابسة تشخر وتنخر» (سطر 331–344)

والتي تمثل «نذير شؤم» (Leavis 1962: 94). وبينما تقدم قصيدة إليوت صورة مشبعة بالحنين لماضي أكثر نقاء وتضع وصفة للرجوع إلى الإيمان من أجل شفاء حضارة انحرفت، فإن رواية عبد المجيد لم تعتزم تقديم طريق للخلاص. وإنما كانت عرضًا للوضع الراهن، بواسطة رحلة بطل الرواية وبحثه. إن «نُضج» إسماعيل في بيئته الجديدة لم يوفر له لا التغير الموعود في موقفه، ولا اشتمل على فرص المستقبل الأفضل. بل ظل هو الشخص الذي تمكنت الظروف منه بأكثر مما استطاع هو من التحكم فيها. فسفره إلى تبوك كان بتحريض من أمه، كما كانت عودته بتأثير موتها.

بمثل ما لم يقدر الرعد على أن «يأتي بالمطر لإحياء الأرض اليباب، فتنتهي القصيدة بمثل ما بدأت» (Leavis 1962: 97)، كذلك تنتهي رواية إبراهيم عبد المجيد من حيث بدأت. أثناء ركوب الطائرة المغادرة به إلى وطنه، ينتاب إسماعيل نفس الشعور بالفراغ، الذي شعر به حين وصوله: «أحسست.. أني أنا والكون شيء واحد، ساخن وفارغ» (ص383)، كشف يُنهي الرواية دون خلاص متوقع. وكان لإعلان الكابتن «نتمنى لكم رحلة طيبة ووقتًا سعيدًا على طائرات الخطوط الجوية السعودية» (ص387)، مسحة ساخرة تثير ذكرى الرسالة السنسكريتية الداعية لـ«السلام» في نهاية القصيدة، «سلام، سلام، سلام». إن النداء بـ«السلام الذي يتخطى الفهم» مسبوقًا بالعنوان الفرعي لفيلم المأساة الإسبانية[12]،

«هيرونيمو قد جُنَّ من جديد» (سطر 432)، يلقي الضوء على فرص ضئيلة في بلوغ الرسالة إلى قرائها/ مستمعيها[13].
تعليقًا على نهاية القصيدة، يكتب جيمس تورينس في مقال له بعنوان «ت. س. إليوت: 75 عاما على «الأرض اليباب»» أن «إليوت رغب في تسليط الضوء على معاناة الرجوع إلى الحياة» خلال القصيدة، لكنه لم يصل إلى حل «سؤال، كيف تنتهي الأشياء بالنسبة لنا؟» (Torrens 2004). على أية حال، يذهب دوجلاس بول إلى أن اعتماد القصيدة على الثقافتين والأساطير المصرية والهندوأوروبية، كان هو وسيلة إليوت لتقدير «العقليات السابقة باعتبارها أصل الفن والخلاص المحتمل لثقافة تتعرض لخطر الجفاف» (Paul 1997). ومن ثم، فإن قراءة الشذرات عبر القصيدة «يؤسس مقاربة للتاريخ والثقافة التي من المؤكد أنها ليست خالية من القيمة» (Paul 1997). على سبيل المثال، الإمبراطوريات المنهارة في القصيدة، «أورشليم، الإسكندرية، فيينا، لندن» (سطر 375– 376)، تؤسس لبعث إليوت «للقلق المعاصر نتيجة لانهيار الإمبراطورية» (Paul 1997). إن القلق الذي يلقي عليه إليوت الضوء باهتمام في هوامشه، يأتي في السطور 367– 377، التي يقتبس فيها من هيرمان هيسه أحوال الفوضى في أوروبا الشرقية. يرى بول بالتالي أنه بينما يقوم القارئ المعاصر «بالتنقيب بين الطبقات الأدبية، والشذرات النصية، والخيالات» يجد القصيدة تضعه في مغامرة قراءة مجازية لتحطُّم الحداثة.

إن تكرار الفكرة الرئيسية، والصور الخيالية، وتمثيل الشخصيات يمنح القصيدة عناصرها المتآزرة، بالطريقة نفسها التي توفر بها الأفكار الرئيسية المتكررة للرواية «توازنًا تامًّا بين الشكل والمضمون (Mohamed 1992: 110). حتى التشظي الضمني في الومضات السريعة لذكريات الراوي البعيدة والقريبة، ورؤاه ذات الطبيعة الخيالية والتاريخية، والمشاهد السينمائية التي يستدعيها، والكوابيس المتكررة، لم تكسر التطور الخطي لمجريات الأحداث. بل إن تشابك روح المكان مع تطور الصراعات الداخلية والخارجية للشخصيات، كلها، كانت تعمل على تسليط الضوء على الفكرة الأساسية للرواية، والتي تتركز أساسًا في «المعاناة، والفراغ الروحي، والوهم، وضياع الحلم» (Abou ʻAouf 1992: 114). المجمل، أن العناصر الموضوعية والمجازية التي تشارك فيها الرواية قصيدة إليوت تبدو كتفسير لما ذكره إبراهيم عبد المجيد من أن قراءة ترجمة الأرض اليباب لإليوت، في شبابه ربما قد أثرت بشكل غير مباشر عليه، بنحو لا يَعِيه. (لقاء خاص). مثل هذا التقارب في اللغة والروح، في كلا العملين يتردد صداه في أغنية فتاة التِيمز في «موعظة النار» لإليوت:

«على رمال مارجريت
لا أقدر أن أربط
أي شيء بأي شيء
أظافر متقصفة من أصابع
يدين قذرتين
قومي أناس مساكين لا
يتوقعون
أي شيء». (سطر 300– 305)

الهوامش:

1- رجعت في ترقيم صفحات مقتطفات رواية البلدة الأخرى إلى طبعة (رياض الريس للكتب والنشر) 1991. [المترجم]
2- رجعت في ترقيم وترجمة مقتطفات قصيدة الأرض اليباب إلى طبعة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) 1995، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. [المترجم]
3- يقول إليوت في ملاحظاته: «إن خطة القصيدة، مع قدر كبير من رمزيتها العرضية، هو مما استوحيته من كتاب الآنسة جيسي ل. ويستن حول أسطورة الكأس المقدسة: «من الطقوس إلى أدب الرومانس» (كمبردج). والواقع أنني مدين بشكل يحملني على القول أن كتاب الآنسة ويستن يوضح صعوبات القصيدة أفضل مما تستطيع هوامشي فعله، وأنا أشير بقراءته (إلى جانب المتعة في الكتاب نفسه) على كل من يظن أن مثل هذا التوضيح يستحق العناء». ا.هـ. [المترجم]
4- انظر ملاحظات إليوت عن الأرض اليباب ص49.
5- سيبيل Sybil: يقول فاضل سلطان في تعليقه المصاحب لترجمته للأرض اليباب: «وسيبل في الأسطورة هي نبية ذات جمال طاغ، كانت في خدمة أبولو، الذي أرادها أن تكون خليلته، ووعدها أن يحقق كل رغباتها، فطلبت منه أن تعيش مدى الحياة. حقق لها أبولو أمنتيها، لكنها بالرغم من ذلك لم تستجب له. لقد عاشت مئات السنوات، ومع كل سنة كانت تصغر حجمًا، وتزداد ضعفًا. لقد طلبت من أبولو الخلود لكنها لم تطلب الشباب." وهكذا أصبحت لا هي شابة تستمتع بحياتها، ولا هي تموت فتتخلص من معاناة العجز وآلامه.
وجاء في أبيات إليوت (ترجمة فاضل السلطاني): بأم عينيّ هاتين/ رأيت سيبل في كيوماي/ معلقة في قفص/ وعندما كان الأطفال يسألونها: سيبل، ماذا تريدين؟/ كانت تجيب: أريد أن أموت. [المترجم]
6- الزنبق: يقول فاضل سلطان في تعليقه المصاحب لترجمته للأرض اليباب: «في الأسطورة اليونانية أن أبولو إله الشمس، وزيفيروس، إله الريح الغربية، أحبا هايسنثوس حبًّا عظيمًا، غير أنه بادل أبولو الحب، فغضب زيفيروس، وقرر أن يعاقب منافسه. وبينما كان أبولو يلعب مع تلميذه لعبة القوس، رمى زيفيروس القوس على رأس هايسنثوس، فقتلته الضربة. فحزن أبولو حزنًا شديدًا، وحول دمه إلى زهرة تحمل اسمه (هايسنثوس) أي (الزنبق)، وهي رمز للوفاء» ا.هـ.. [المترجم]
7- «موحش وخاوي هو البحر»: الفصل الثالث من أوبرا «ترستان وإيزولده»، يقولها أحد الرعاة، بينما كان تريستان المحتضر ينتظر أخبار وصول إيزولد عن طريق البحر. ويقتبسها إليوت في قصيدته (السطر 42). [المترجم]
8- شانتيه Shantih: كلمة سنسكريتية تعني: السلام الداخلي، حالة من السلام الروحي والعقلي، مزودًا بالمعرفة الكافية والفهم لإبقاء الذات قوية في مواجهة ضغوط الحياة. [المترجم]
9- فيلوميلا Philomela: إحدى شخصيات الأساطير اليونانية، اغتصبها زوج أختها، تيريوس ملك تراقيا، وحتى لا تفضحه قطع لسانها، وألقى بها في الغابة، فنسجت بساطًا صورت عليه ما حدث وأرسلته إلى أختها، وتنتهي الأسطورة بأن تحولها الآلهة إلى عندليب، ينشد مأساتها. [المترجم]
10- صدرت ترجمة فاروق عبد الوهاب لرواية «البلدة الأخرى» إلى الإنجليزية تحت عنوان «The Other Place» أي: المكان الآخر. نشرها قسم النشر بالجامعة الأمريكية 1997. [المترجم]
11- يقصد هنا حين «يعلن الطيار أننا قد نضطر للهبوط في مطار الأقصر» (ص283). [المترجم]
12- كلمة شانتيه، كما في ترجمة فاضل السلطاني للأرض اليباب، تعني في أصلها السنسكريتي «السلام الذي يتخطى الفهم». و»هيرونيمو قد جُنَّ مجددا» الذي يذكره إليوت في السطر قبل الأخير، هو العنوان الفرعي لمسرحية «التراجيديا الإسبانية» لتوماس كيد. [المترجم]
13- يفشل هيرونيمو الخاص بكيد [مؤلف المسرحية] في توصيل الرسالة إلى الملك بعدما عض لسانه فقطعه في مسرحية داخل المسرحية.

المراجع:

– Abdel Meguid, Ibrahim. Personal Interview with Aleya Said. Cairo, 1 December 2004.
– The Other Place. Trans. Farouk Abdel Wahab. Cairo: The American University Press. 1997.
– Abou 'Aouf, Abdel Rahman. 1992. (البلد الأخرى والأوهام الضـائعة) Adab wa Naqd 84 (8):114–8.
– Eliot, T. S. 1972. The Waste Land and Other Poems. London: Faber and Faber.
– Harding, D. W. 1962. T. S. Eliot, 1925–1935. In T. S. Eliot: A collection of critical essays. Ed. Kenner, Hugh. New Jersey: Prentice Hall International.
– Leavis, F. R. 1962. The Wast Land. In In T. S. Eliot: A collection of critical essays. Ed. Kenner, Hugh. New Jersey: Prentice Hall International.
– Lu'lu'a, Abdel Wahid. 1995. Al–Ardh Al–Yabab: Al Sha'ir wal Quasida (الأرض اليباب: الشـاعر والقصيدة). 3rd ed. Beirut: المؤسسة العربية للدراسات والنشر
– Matthiessen, F. O. 1976. The Achievement of T. S. Eliot: An essay on the nature of poetry. New York: Oxford UP.
– Mohamed, Hossam al–Dine. 1992. البلد الأخرى من عزلة الفرد إلى عزلة الجماعة. Al Shahid 84 (9):110–12.
– Paul, Douglas. 1997. Reading the Wreakage: De–Encrypting Eliot's aesthetics of empire. Twenth Century Literature 43 (spring): N.p. Infortac Web. Bibliotheca Alexandrina, 27 December 2004.
– Torrens, James S. 1997. T.S. Eliot: 75 Years of "The Wast Land." America 177:12 (Oct. 25th): n.p. Infotrac Web Bibliotheca Alexandrina, 27 December 2004.
– Wright, Anne. 1984. Literature of Crisis, 1910–22. London: Macmillan Press.

جريس أر. ماكميلان ستاوت(*)



التناص والهوية الدينية في رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية»

ترجمة وتقديم :

طارق فراج



تقديم

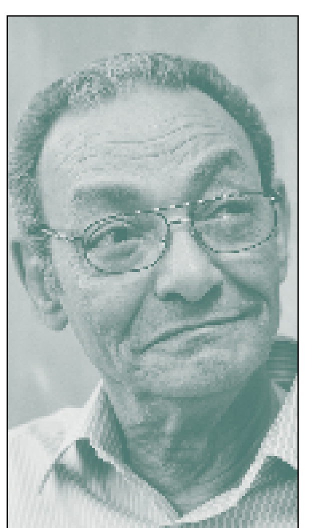
الهوية مُهمة في كل من التاريخ والمجتمع المعاصر لأنها حيوية لكل جانب من جوانب الحياة. تصف الباحثة نيكولا برات (Nicola Pratt) أهمية الهوية بأنها: «تلعب سواء على أساس الطبقة أو الجنس أو الدين أو الجنسية أو بعض المؤشرات الاجتماعية/ الثقافية الأخرى دورًا في بناء الحركات الاجتماعية وتحجيم الخلاف». على هذا

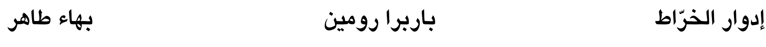
النحو، تنعكس هذه العلامات المختلفة للهوية في الأشكال الفنية للمجتمع؛ والدين (أو بالأحرى الهوية الدينية) التي تعرض لها الأدب المصري في أعمال مختارة تمت ترجمتها إلى الإنجليزية ومن أبرزها «لا أحد ينام في الاسكندرية» (1996)، للكاتب إبراهيم عبد المجيد، ترابها زعفران (1986) لإدوار الخراط، خالتي صفية والدير (1991) لبهاء طاهر.. وغيرها.
وبحسب باربرا رومين (Barbara Romaine) فإن «مسألة الهوية –قبطية، إسلامية، مصرية– هي مسألة معقدة، ومع ذلك يمكن القول إن مسألة الهوية الدينية ليست هي التي أدت تاريخيًّا إلى نشوب صراع بين المجتمعات الإسلامية والقبطية. في الواقع، حدثت أخطر مشكلة بين المجموعات القبطية والمسلمة في الأوقات التي عطَّلت فيها بعض القوى السياسية الخارجية، والداخلية أحيانًا، النسيج الاجتماعي في مصر، لدرجة أن مواطنيها وجدوا أنفسهم في صراع لتأكيد هويتهم كمصريين».
أثرت فترة الأربعينيات إلى الستينيات من القرن الماضي على المشهد الأدبيّ في مصر من خلال الأحداث التي وقعت وكذلك طغيان موجة الأيديولوجيات الرسمية، وخاصة فكرة القومية. بعد الحرب العالمية الأولى، ميزت القومية بين خطاب السياسة العربية وأفعالها. كان التنظير للقومية وممارستها في مصر أكثر تطورًا من أي بلد عربي آخر. مما لا جدال فيه أن الكتاب المصريين، في القرن العشرين، كتبوا عن السياسة والقضايا الاجتماعية، سواء بشكل صريح أو ضمني. وبينما كانت هناك محاولة شاملة لتوظيف الأدب كوسيلة للتغيير السياسي والاجتماعي في مصر، فإن اتجاه الكتابة على وجه التحديد حول الهوية الدينية اختلف عن ذلك في الكتابات الأخرى؛ فقد تم تجاهل أهمية الهوية الدينية إلى حد كبير أو النظر إليها من منظور سلبي.
يرجع اتجاه الكتابة عن الدين في مصر إلى ما قبل عقد الأربعينيات. ويمكن القول أيضًا إنه في العشرينيات من القرن الماضي، تكونت الرموز الثقافية السائدة في الفن والأدب المصري على الرغم من الحقائق الثقافية السائدة لغالبية السكان، وهذا في وقت كان من الواضح فيه أن الإسلام على مستويات عديدة كان أمرًا حيويًّا وأكثر ديناميكية من أي وقت مضى. في الثلاثينيات، كان هناك اهتمام بالكتابة الأدبية حول الإسلام. ومن هؤلاء الكتاب طه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم، الذين رأوا الجمال في هذا الموضوع واستندوا إليه في بعض أعمالهم. ومع ذلك، فإن هذا الاتجاه والاهتمام بالكتابة عن الدين لم يدم سوى بضع سنوات بسبب النشاط السياسي في سنوات ما قبل ثورة 1952.
جلبت ثورة 1952 ونهاية الاحتلال البريطاني آمالًا كبيرة على المستقبل في مصر وشجعت السكان على تبني هوية وطنية متجددة، تضمنت مشاركة المجتمع القبطي. في محاولة لترسيخ الوحدة الوطنية، سعى الضباط الأحرار لحشد دعم المجتمع القبطي، وقد اعتبر هذا الأمر مهمًّا بشكل خاص نظرًا لازدياد الصراع الطائفي في الأشهر التي سبقت (ثورة) انقلاب عام 1952.. وسعى (الجنرال) محمد نجيب بنشاط إلى تعزيز الصورة القبطية الإسلامية للوحدة الوطنية، على الرغم من الشعور بالتلاعب السياسي بالأقباط من قبل بعض الشخصيات السلطوية الحاكمة، كانت هناك بالفعل مشاركة فاعلة تطوعية من المسيحيين الأقباط في هذا النظام الجديد، وخاصة من الشباب المتعلم. كما كان اعتناق الهوية العربية الموحدة أحد الأهداف التي كاد النظام الجديد أن يحققها بقيادة الرئيس جمال عبد الناصر.

جدير بالذكر أن التجارب الأولى مع العروبة جاءت قبل نظام عبد الناصر بسنوات. يلاحظ العلماء مثل «مايكل دوران» أن «القومية العربية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي نشأت من رؤية النظام الإقليمي التي طورها القادة المصريون في أواخر عهد الملك فاروق. في أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة، تصارع النظام القديم في وقت واحد مع الحرب في فلسطين، والصراع الأنجلو- مصري، والصراع مع الخصوم العرب. في العقود الأولى من القرن العشرين، كان الموقف السائد حول العروبة التي تبنتها مصر هو أن مصر كانت مختلفة بطبيعتها عن بقية البلدان الناطقة بالعربية من خلال التجربة والثقافة التاريخيتين، وأن «احتضان العروبة أو الوحدة الإسلامية من شأنه أن يكون بمثابة التخلي عن التراث المصري الغني والشخصية المصرية». لم يبدأ الكثير من المصريين في رؤية معنى الوحدة العربية إلا في أواخر الثلاثينيات. نتج عن ذلك إنشاء العديد من المطبوعات والمنظمات بما في ذلك جامعة الدول العربية عام 1945. كان جمال عبد الناصر يعتبر إلى حد كبير بطلًا في المنطقة وقدم بالضبط ما هو مطلوب (إذا جاز التعبير) لإشباع









إدوار الخرّاط — باربرا رومين — بهاء طاهر

رغبات مصر ورغبات بقية الدول العربية. يقترح بنيامين جير: «القومية مثل الدين لها صلواتها ومعابدها.. قديسيها، شهداؤها، أنبياؤها وكهنتها.. ومن أنبياء مصر القوميين قادة مثل مصطفى كامل وسعد زغلول وجمال عبد الناصر».. لقد كانت حرب الأيام الستة عام 1967 دليلًا على فشل أهداف عبد الناصر في التوحيد بين الدول العربية، ورؤيته المثالية لمصر، ومحاولة تغيير نمط السلطة والأيديولوجيا السياسية بشكل عام. بعد ذلك بوقت قصير، استقال الرئيس من منصبه وتوفي عام 1970 عندما انتقلت السلطة إلى أنور السادات. فيما يتعلق بالهوية، كان هناك شعور عام بالهزيمة والخسارة بسبب أحداث عام 1967، ووجد المصريون العزاء في الفخر ببلدهم وثقافتهم. من الواضح أن العروبة قد فشلت في مصر مرة أخرى. نشأ النقد في الأوساط الدينية وفي المجال الفكري. علاوة على ذلك، كانت المجتمعات الدينية تعبر بشكل عام عن التفكير الداخلي في مصر.

لقد تم بالفعل تنصيب جمال عبد الناصر على أنه «نصف إله أو نبيّ» كما وصفه بنيامين جير. كان الإيمان بعصمة عبد الناصر عنصرًا أساسيًّا في السمة القومية لملايين الناس. ألقت حرب 1967 بظلال من الشك على صلاحيته من خلال

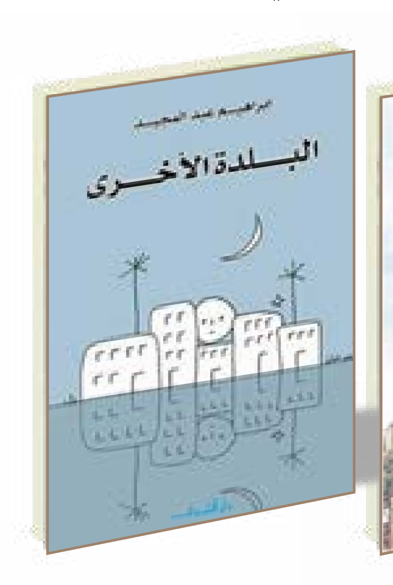
إظهار أن ناصر لم يكن معصومًا وبالتالي قد يكون نبيًّا كاذبًا. (بنيامين جير، ص665) لم يصمت المؤلفون الآخرون خلال هذا الوقت، بل عبروا عن آرائهم حول ظروف البلاد، حتى بعد عبد الناصر، استمرت الإدانة الجماعية للمثقفين من قبل الدولة لسنوات في فترتي رئاسة «أنور السادات» و»حسني مبارك»، كما أشارت رواية عبد المجيد «لا أحد ينام في الإسكندرية». وقد سُئل إبراهيم عبد المجيد بشكل مباشر في مقابلة عن السؤال التالي: هل تم اعتقالك لأسباب سياسية في عهد السادات؟ فيجيب على ذلك بقوله: «لم أعتقل قط في عهد السادات؛ لكن من المفارقات المضحكة، إنني اعتُقلت أثناء حكم مبارك عام 1985 واتُّهمْتُ بالانتماء إلى منظمة تروتسكي». كانت تلك الإجابة مضحكة أيضًا. لم يختلف مبارك عن السادات في تلفيق التهم ضد المعارضة اليسارية أو المثقفين بشكل عام.

تكشف روايات الاضطهاد التي عانى منها المؤلفون من خلال النظام المذكور في الدراسة (ناهيك عن أي شيء آخر) أن قوة الدولة في إسكات الكُتَّاب أكثر انتشارًا بكثير مما كان يتصور في البداية. تمتد هذه الجهود إلى ما هو أبعد من وقت محدد

في كثير من الأحيان، تملي العلاقات بين الأديان رغبات وتقاليد المجتمع، وليس من قبل الحكومة أو القوات الأجنبية، أو حتى عن طريق التفويض الديني. مثال على ذلك في قصة كاميلا ورشدي الرومانسية

أو شكل من أشكال القيادة في البلاد. كان العديد من الكتاب في مرحلة أو أخرى من حياتهم ضحايا لنظام لا يطاق ويعاقبون على شيء قالوه (أو كتبوه) أو فعلوه أو دعموه.

إن الأعمال الأدبية التي تم فحصها صورت دور الدين على أنه مدمر، فهل تمتلك الأعمال المكتوبة بعد 1967 صورة مختلفة للهوية الدينية؟ تقول فالاري هوفمان إنه «في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، اعتقد العديد من علماء الاجتماع أن تأثير الدين في المجتمع الحديث كان لا بد أن يستمر في التقلص، حيث قدمت القيم العلمانية توجهات جديدة. لقد ثبت الآن أن التنبؤات بعدم صلة الدين بالمجتمع الحديث خاطئة بشكل واضح.. إن تجانس الثقافة الدولية (لم) ينجح في إزالة الاهتمامات



الدينية من أذهان الناس». (فالاري هوفمان ص376)

التناص وتصوير العلاقات بين الأديان

لقد تم تحليل تمثيل العلاقات بين الأديان في كيفية إظهار الدين كطريقة للجمع بين الناس في أوقات الأزمات والاحتفالات، وكذلك التحريض على الانقسامات من خلال تأثير المجتمع والعقيدة المضللة. إنه يخلق انقسامًا بين المجموعات وبين الأفراد (مثل الصداقات والعلاقات العاطفية بين معتنقي الديانات المختلفة)، أو الصراع الداخلي النفسي للفرد في الاختيار والاعتراف والتوافق مع فكرة دينية معينة. الرواية التي تحتوي على معظم صور العلاقات بين الأديان هي «لا أحد ينام في الإسكندرية» لإبراهيم عبد المجيد، حيث تتراوح الأمثلة المختلفة لهذه العلاقات الموجودة في الرواية من الصداقات إلى علاقات الحب. يعود الفضل إلى حد كبير في عبقرية عبد المجيد ككاتب، وإلى روايته التاريخية الغنية والمفصلة إلى أن هذا العمل الروائي الطموح قادر على طرح العديد من الجوانب الإشكالية للعلاقات بين الشرق والغرب خلال الحرب العالمية الثانية، وتأثير الحرب نفسها على الاقتصاد والمجتمع المصري والأحزاب السياسية الناشئة. والنتيجة هي عمل رائع يجرؤ على (إعادة) دراسة المواقف المصرية تجاه النظام العالمي في ذلك الوقت والطريقة التي أصبح بها العالم العربي متورطًا في العنف والشعور باليأس اللذين ميزا الكثير من فترات الثلاثينيات والأربعينيات.

تدور القصة حول معاناة «مجد الدين»، الرجل الطيب الورع الذي يهاجر من قريته الصغيرة إلى الإسكندرية. أصبح جارًا للناس في مجتمعه ومقربًا لهم خاصة مع «دميان»، وهو رجل قبطي غير متعلم. يصبح الاثنان صديقين سريعين عندما يعثران على عمل، ويحتفلان بأعيادهما الدينية، وفي النهاية يواجهان أحداثًا صادمة معًا مثل العنف الذي هز المدينة خلال الحرب العالمية الثانية. تحرص الرواية على عرض هذه الأنواع من الأحداث على نطاق واسع، وكذلك على المستوى الشخصي مثل الخلاف الدموي الذي حدث بين عائلة مجد الدين وجيرانه في القرية التي صورت في بداية القصة. وفي حين أوضح بهاء طاهر مشاعر الغضب والخوف والقلق والتوقع العام لعداء دموي في روايته «خالتي صفية والدير»، يصور عبد المجيد بشكل عادل نتيجة وعواقب واحدة تم تنفيذها بالفعل.

«انتهى الثأر بين العائلتين منذ عشر سنوات، ولم يبق أحد على قيد الحياة باستثناء «مجد الدين» من عائلة «الخلايلة» و»خلف» من عائلة «الطوالبة».. هذه الصداقة جعلت كل منهما يبذل قصارى جهده لتجنب مواجهة الآخر في معركة. قُتل أشقاء مجد الدين الخمسة، وتوفي والده حزنًا. فقط هو وشقيقه «البهي»، الذي كان يتجول دائمًا في مكان ما أو آخر، بقيا على قيد الحياة.. كما قُتل أشقاء خلف الستة. علمت القرية كلها بالعهد الذي قطعه مجد الدين وخلف. لقد قرَّرا، منذ أكثر من عشر سنوات، وقف نهر الدم». (عبد المجيد ص7)

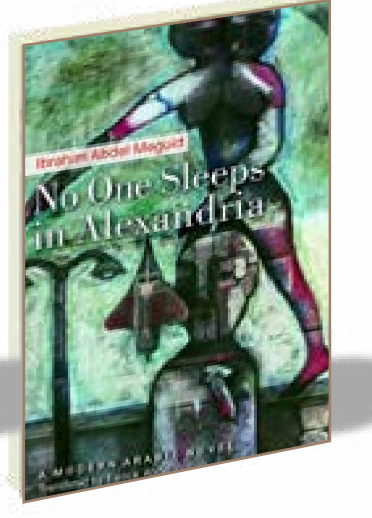
من الواضح أن إبراهيم عبد المجيد يوضح الدمار الذي خلفته النزاعات من خلال ما عاشته الشخصية الرئيسية (مجد الدين) من مأساة فقدان عائلته بهذه الطريقة العنيفة. ولحسن الحظ، هناك شعور بالنضج في عزيمة شخصيتي «مجد الدين» و»خلف» على عدم الانخراط في القتل. هذا القرار ختم الصداقة بخاتم الصدق، وأبقاهما، إضافة إلى ذلك، على قيد الحياة. إنهما يفهمان أن العنف لا يؤدي إلا إلى مزيد من العنف وينتهي في

النهاية بالموت. الصداقة التي رعاها مجد الدين (مسلم) ودميان (قبطي) ديناميكية وجميلة. إنهما يبنيان الثقة مع بعضهما البعض والتي تحملهما طوال القصة. إنهما يعترفان ويحتضنان الود الذي يتمتع به كل منها تجاه الآخر لإيمانه وطريقة حياته. من خلال هذه العلاقة، يشير عبد المجيد إلى أن الهوية الدينية لا تُستخدم دائمًا للتقسيم، ولكنها قادرة على أن تكون وسيلة للتضامن. في العديد من الفصول، هناك تبادل ثقافي بين مجد الدين ودميان من خلال اختلافاتهما الدينية. ومن المفارقات، يبدو أن هويتهما الدينية لا تفسد علاقتهما، مما يعني أنه على الرغم من أن مجد الدين شيخ تقي ودميان «نسي الذهاب إلى الكنيسة»، إلا أنهما لا يسهبان في هذه التفاصيل أو يصدران أحكامًا على بعضهما البعض. ومع ذلك، يشعر الآخرون في مجتمعهم بالفضول حول كيفية وجود مثل هذه الرابطة بين رجلين مختلفين تمامًا في معتقداتهما الدينية.

كانت أم حميدو تسألها كيف كان زوجها مجد الدين، الذي بالكاد يعرفه أهل الحي، ولماذا كان يُرى دائمًا بصحبة دميان، المسيحي. لماذا، حقًّا، كان صديقًا لمسيحي؟ كانت زهرة تقول دائمًا، «نحن جميعًا أبناء تسعة أشهر». أو قالت، «إن الذي خلق المسلمين خلق الأقباط أيضًا»، (ص177).

تستند صداقة مجد الدين ودميان إلى الثقة والمشاركة بدلًا من الاختلافات الدينية. يظهر هذا بأقصى درجات الرشاقة في المشهد حيث يتسلق الرجلان فوق الحائط «ثم سمع دميان يقول: ليس هذا بالارتفاع، كما ترى. سأشبك يدي معًا، ثم تتسلق عليها، حتى تصل إلى القمة وتجلس، ثم تعطيني يدك لأنضم إليك، ثم ننزل على الجانب الآخر. شد يديه، وداس عليهما مجد الدين بقدمه اليمنى ثم قفز وأمسك بأعلى الحائط». (ص116)

يتعدى هذا النوع من الصداقة الاثنين المعنيين، وهي نموذج يتكرر في جميع أنحاء الرواية من خلال أشخاص من ديانات مختلفة يتوحدون ويتشاركون الثقافات، وفي كثير من الأحيان يعانون معًا. تصف ماري تيريز عبد المسيح صداقتهما في مقال «بدائل الحداثة في الرواية المصرية المعاصرة: لا أحد ينام في الإسكندرية لإبراهيم عبد المجيد» بأنها: «ذاتية يمكن إعادة بنائها في سياق اجتماعي أوسع. تصبح علاقتهما متزامنة في المحور النموذجي للمجتمع عبر الوطني. أصداء الأذان تجمعهما مع جنود من مستعمرات أخرى جُلبوا للقتال بالتجنيد الإجباري في الحرب». في الحرب التالية تصبح العلاقة أيضًا قوة







توحد الشخصيات: «راقب مجد الدين وديمتري والنساء النور يأتي من الشمال ويتوهج في الجنوب، كسيف يلوح به محارب سماوي. بدأ مجد الدين بتلاوة بداية سورة يس.. وبدأت زهرة تردد من بعده.. واصل ديمتري صلاته. كانت الكلمات متداخلة بحيث لا يمكن للمرء إلا أن يتخيل أنها كانت صلوات من أرواح مخلصة تكرّس كل جزء من كيانها للّه المخلّص». (عبد المجيد ص132)
لا يتجسد هذا التفاعل من الممارسات الدينية من خلال مشاركة المعلومات حول دين المرء فقط ولكن أيضًا بالمشاركة الطوعية. هناك استعداد دائم للتعليم والتعلم بشكل خاص عن الدين.
«صمت دميان قليلًا ثم سأل فجأة:
– هل كل قصص الأنبياء في القرآن؟
– نعم.
– هم أيضًا في العهد القديم.
– مجّد الرب.
– على أي حال، أردت فقط أن أخبرك عن صيامي حتى لا يقتصر طعامك على ما سآكله.
سأصوم معك يا دميان. سآكل ما تأكله وأمتنع عما تمتنع عنه». (ص270)
من خلال مشاهد كهذه، تدين الرابطة بين المسيحيين والمسلمين في هذا المجتمع الاعتقاد بأن المجموعتين عادة ما يخزنان الكراهية لبعضهما البعض أو يواجهان توترًا مستمرًا. يعبر عبد المجيد عن هذا الشعور بوضوح شديد ويستخدم هذا المجتمع الخيالي لتمثيل مصر.
«هذا البلد يا شيخ مجد له شعار يعود إلى أيام سعد باشا زغلول: الدين للّه، والوطن للجميع» ولكن هناك بعض الأوغاد الذين يحبون إشعال نيران الفتنة، لا سيما في الأحياء الفقيرة مثل أحيائنا». (ص103)
بالإضافة إلى ذلك، يعلق عبد المجيد على حالة العلاقات بين الأديان من حيث أن الخلاف بين المجموعتين لا يبدأ عادة من قبلهم ولكن من قبل كيان آخر– دخيل.
تدور أحداث الرواية في سنوات الحرب العالمية الثانية وتتميز بأحداث واقعية للحرب متداخلة مع الأحداث والشخصيات والموضوعات الخيالية تمامًا، كما هو الحال في الخالة صفية والدير الذي يصور هزيمة 1967. كتبت ماري تيريز عبد المسيح: «فيما يتعلق بالأحداث الروائية، يتم استخدام الترابط بين الأحداث التاريخية الواقعية والخيال بالتبادل، مما يتحدى الحدود الموضوعة تقليديًا بين الفن وغير الفن.. والتفاعل بين الأوقات والأماكن التاريخية المختلفة يكشف عن تعدد المعاني». في هذه الرواية، يعتبر الدمار الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية (كحدث واقعي تم تصويره في هذا العمل الخيالي) بمثابة منصة لتوحيد الأشخاص من خلفيات مختلفة من خلال مآسيها.
أكثر المشاهد إثارة في هذه الرواية هو لقاء أشخاص من خلفيات مختلفة– سواء تم تمثيل ذلك بصداقة مجد الدين ودميان، أو قصة كاميلا ورشدي الرومانسية، أو اجتماع الإسكندرية بأكملها للاحتفال و/ أو الحداد. في كثير من الأحيان، تملي العلاقات بين الأديان رغبات وتقاليد المجتمع، وليس من قبل الحكومة أو القوات الأجنبية، أو حتى عن طريق التفويض الديني.
مثال على ذلك في رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» هو قصة كاميلا ورشدي الرومانسية التي لم تدم طويلًا. تصف ماري تريز عبد المسيح بأن: «علاقتهما العاطفية تستجوب الثنائيات المؤسساتية الإسلامية/ المسيحية. يكوّن اختلافهما الديني العلاقة التكافلية بين الجسد والروح، والحيوية والجمود.. عادة ما تخلق الرومانسية التقليدية ثنائيات، ويؤدي إعطاء الأولوية لعنصر واحد إلى نهايات مأساوية أو سعيدة. غالبًا ما تكون المأساة علامة

على الخرق الشخصي، حيث تصبح الذات قوة معاكسة لنظام بيئي أو مجتمعي.. تختار كاميليا نظامًا رهبانيًا، بينما يختار رشدي الشعر كمهنة. يبدو أن اختيار كل منهما ليس عملًا من أعمال نفي الذات، ولكنه بدلًا من ذلك يكشف عن العلاقة المتبادلة بين الخاص والعام». سيكون من المناسب وصف نتيجة مسألة كاميلا ورشدي بأنها مأساوية من حيث أنهما افترقا، ليس باختيارهما، بل من خلال النظام المجتمعي. إنه لأمر مأساوي منذ البداية أن يعلما أنه يجب عليهما الحفاظ على سرية علاقتهما، وأن مستقبلهما غير مؤكد إن لم يكن محكوم عليه بالفشل تمامًا، وهناك تداعيات خطيرة على ما يسعيان إليه. يقول رشدي، «أعلم أنك مسيحيية- أنت ترتدين صليبًا. أنا مسلم. كيف حدث هذا، وإلى أين سقودنا؟ لا أدري»، في أي وقت يمكن لأي شخص من المجتمع اكتشاف هذا السر وإعلانه للناس، ومن ثم سيكون القدر في يد المهيمن. في كثير من الحالات، يتم تثبيط العلاقات الرومانسية بين الأديان خاصة تلك التي تتضمن رجلًا مسيحيًا وامرأة مسلمة. في حين أن العلاقة المعنية هي بين رجل مسلم وامرأة مسيحية، فمن الواضح أن هذا الوضع يمكن أن يتصاعد إلى عائلتين متنازعتين مثل مجد الدين الذي عاشه في قريته. ومجد الدين من رجال الحي الموثوقين والمتدينين المدعوين للتدخل والنصح في هذا الموقف. «ما جعل ديمتري كاميلا تفعله هو بالضبط ما اقترحه مجد الدين على رشدي، بأن يبتعدا عن بعضهما البعض، لبعض الوقت. لذلك هي الآن تبتعد، أو أُجبرت على الابتعاد. الشيء الرئيسي الآن هو عدم لقائهما، حتى يلتئم الجرح». (ص223) بعد عدة فصول، نجد كاميلا تعمل كراهبة في دير في صعيد مصر. هل الحياة الجديدة للعبودية لدى كاميلا هي عقاب على الفعل «الآثم» الذي ارتكب؟ يحرص عبد المجيد على عدم «معاقبة» كاميلا لأنها نجحت في منصبها الجديد. تعتبر قديسة وقد شفت الناس وباركت- حتى حبيبها رشدي: «كلاهما كان في مكان ما بين الإلهي والإنساني: لقد كان شاعرًا. هي قديسة.. وضعت يدها على رأسه وتمتمت تعويذة، ثم أمسكت بيده تساعده على القيام، ووقفت أمام الجميع على رؤوس أصابعها وقبلته على جبهته وقالت: حسن.

- وداعا يا حبيبي».

(ص312) هذا المشهد، رغم أنه آخر لقاء بين العاشقين، فإنه الأكثر حميمية على الإطلاق.

يناقش الخواجة ديمتري، والد كاميلا، ومجد الدين مأزق الشباب، وفي هذا مهد عبد المجيد المسرح لنقاش حساس حول الزيجات بين الأديان وكذلك استحالة وعدم رغبة الناس من هذا النوع من المجتمع في التحول من دين لآخر: «هل توافق على زواج ابنتك من مسيحي؟ فاجأ مجد الدين السؤال، ففكر لبعض الوقت ثم أجاب: إذا اعتنق الإسلام، فلن أعترض. وإذا تحول هذا الشاب إلى المسيحية، فلن يكون لديّ ولا أي شخص آخر اعتراض. هل يستطيع التحول؟ سيُقتل يا خواجة. في ديننا، يعتبر ذلك ردّة. إما أن يتحول إلى المسيحية، أو أننا جميعًا نتحول إلى

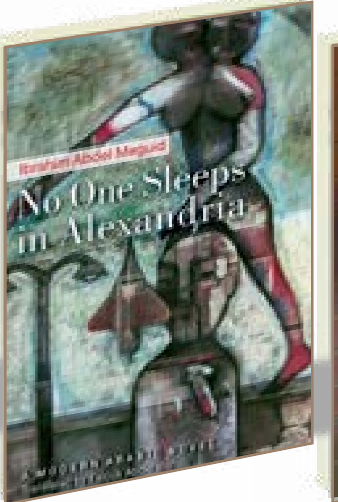


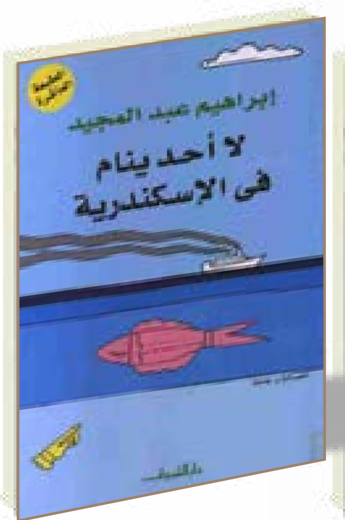
الإسلام، وكلاهما خياران مستحيلان». (ص222)
من خلال هذا المقتطف يتم تحقيق شيئين على الأقل. الأول هو أن المجتمع، كما يمثله ديمتري، مرتاح في هذا الفصل. لا أحد على استعداد لتغييره لسبب أو لآخر. ثانيًا، مجد الدين، الذي يمثل حكمة رجل متدين متعلم، يتمسك بهذا المعيار لأنه يعرف ثقافة المجتمع الذي يقيم فيه حاليًا، وواقعه، وتوقعاته. إنه يفهم أن الانفصال بين عاشقين هو الأفضل بدلًا من اللجوء إلى التحول إلى هذا الدين أو ذاك.

التناص والرموز الدينية

تأتي الصور الدينية في الرواية في شكل قصص لإحياء ذكرى القديسين تملأ المجتمع بالسحر وأدوار هؤلاء القديسين كأبطال أو أبطال متأصلين في تقاليد المجتمع. يذهب كل من المسيحيين والمسلمين إلى القديسين من أجل البركات كما يصور في كثير من الأحيان. «صمت دميان لعدة لحظات ثم قال، لدي فكرة. ما رأيك أن أذهب إلى القديس «مار جرجس» وأتوسل للحصول على عمل، وتذهب أنت إلى أبي الدرداء أو «أبو العباس» وتدعو للحصول على عمل؟» (ص37). كما تعترف ماري تيريز عبد المسيح بهذه الظاهرة: «في احتفالات المولد بالإسكندرية، تحتفل الجماهير بذكرى قديسين مسلمين أو مسيحيين. وسواء كان المولد على شرف القديس جورجيوس (جورج) أو سيدي مرسي أبو العباس، ينضم إليه المسيحيون والمسلمون. المسيحيون رسموا وشم القديس جورج، بينما رسم المسلمون أبو زيد الهلالي، البطل الشعبي. تم تصوير أبو زيد على هيئة رأس أسد، بسيف مرفوع، وهو يشبه إلى حد كبير شخصية القديس جورج التقليدية».
يعزي مجد الدين ودميان أيضًا إنقاذهما من القنابل المتساقطة وإشعال النار إلى ملاك، «كل شيء كان يتحول إلى رماد. بسم الرحمن الرحيم! يا حي يا قيوم، ساعدنا! يا يسوع، يا مريم، يا نبي اللّه، ساعدنا، خلصنا. شرعا يركضان مرة أخرى.. «أنا أطير يا دميان!» سمع دميان ورأى مجد الدين بجانبه. ما الطائر الذي كان يحملهما الآن على جناحيه! لا بد أنه الملاك جبرائيل الذي نزل بالوحي على رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم». (ص339– 340). تعرف دميان على الكثير من جوانب حياة مجد الدين. وأهم ما عرفه هو إعفاء مجد الدين من الخدمة العسكرية لأنه حفظ القرآن. لم يكن دميان يدعو مجد الدين «شيخ». أخبره ذات مرة على سبيل الدعابة أنه لا يوجد قانون يعفي أولئك الذين حفظوا الكتاب المقدس من الخدمة العسكرية». (عبد المجيد ص70). إن مجد الدين هو مثال لشخصية تشبه القديس. تعرض شخصيته







مثالًا على ثنائية القديس/ الخاطئ، بالإضافة إلى شخصية رجل ذي سلطة دينية والتي سيتم مناقشتها لاحقًا.
ثمة حلقة توضح اتهام امرأة بارتكاب عمل مُخز وتجري طلبًا للمساعدة. في ترابها زعفران هي «حسنية». في لا أحد ينام في الإسكندرية، هي «لولا». كلاهما يقسمان على تقبيل قدمي من يوفر الحماية. في حين أن وضع حسنية ليس واضحًا تمامًا فيما فعلته، إلا أن لولا متورطة في فضيحة. قال الشرطي مشيرًا إلى الرجل النحيف: «هذا الرجل ليس زوجها». صرخ مجد الدين على الشرطي منتظرًا. نظر إلى حبيب لولا وسأل الشرطي، «لماذا لا تجرّ هذا الأخرق إلى مركز الشرطة؟» سيأتي معنا شاهدًا على جريمة الزنا. «هل جريمة الزنا من المرأة وحدها؟» (ص145) هذا مثال كلاسيكي لإشارة الكتاب المقدس في أن هذا المشهد يعكس يسوع وهو يدافع عن المرأة المتهمة بالزنا، بعد أن طرد حشد الرجال الراغبين في رجم المرأة بقوله: «من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر». تركها يسوع في طريقها ولم يقم بإدانتها. الشيء المهم الذي يتم نقله هنا هو أن المرأة ليست الشخص المذنب الوحيد في الموقف، وأنه ليس من العدل أو الصواب إغفال القضية الحقيقية– الزنا، وليس الأشخاص الذين يرتكبون الفعل. إن مصير النساء من هذا النوع غائم وشديد الضيق، على الرغم من المساعدة التي يتلقينها من جيرانهن، عادة ما يتحتم عليهن مغادرة الحي في نهاية المطاف أو أن وضعهن يزداد سوءًا. من ناحية أخرى، كانت لولا محظوظة، ولكن يبدو أنه على الرغم من نجاحها كراقصة فرقة، فإن هذا النوع من المهن يعتبر غير لائق من قبل «القوم المحترمين». «وهكذا أصبحت لولا نعمة ورزقًا لفرقة الرقص والغناء في الإسكندرية».
توجد أمثلة مختلفة على المعاني الرمزية لعناوين وأسماء الشخصيات وموضوع السلطة الدينية في الروايات. لقد ابتكر عبد المجيد شخصية متعددة الجوانب حيث إن مجد الدين، الذي يعني اسمه «عظمة الدين»، يُمنح سلطة دينية لكنه لا يزال متواضعًا للغاية، ولا يدين الآخرين، والأهم من ذلك أنه مشكوك فيه وغير آمن في بعض الأحيان. إنه يجسد التصوير المثالي لشخصية لها سلطة دينية. فهو ليس صبورًا فقط، لكنه لطيف الكلام، ومثقف، ومخلص على الرغم من آلام الوحدة والحزن، فقد منحه المجتمع لقب «شيخ».
إن إحجامه عن تناول هذا اللقب والصدمة الأولية التي أعرب عنها عندما سمع الناس يدعونه شيخ توضح أمرين. الأول، أنه مسؤول ومتواضع بدرجة كافية ليصر على أن الشيء الوحيد الذي يشبهه تقريبًا كشيخ هو معرفته بالقرآن والقدرة على تلاوته. ثانيًا، تكشف هذه الحقيقة عن مستوى التعليم داخل المجتمع في اعتقادهم أن شخصًا مثل مجد الدين بمثل هذه المعرفة هو شيخ. «قبل أن يجدني زوجي بيومين، كنت أنوي التوبة والعودة إليه بسبب صوت الشيخ مجد الدين، مع أنني لم أفهم شيئًا من القرآن». (ص163) يُمنح مجد الدين سلطة دينية وهو شيخ بالوظيفة، حتى لو لم يكن بشكل رسميّ.

خاتمة

تطلبت دراسة الهوية الدينية في الرواية المصرية الحديثة إلقاء نظرة على المكونات والمصادر الروائية والمصادر الواقعية في آن. كانت الأحداث الاجتماعية والسياسية والتاريخ غير الروائي الذي شكّل أسلوب الكتابة، والمؤلفون والأعمال، مهمين حقًّا لهذه الدراسة. تضمن هذا التاريخ لمحة موجزة عن السياق

الاجتماعي والسياسي في مصر في منتصف القرن العشرين والتي أثرت على الجماعات الدينية مثل المجتمع القبطي، والمؤلفين وكتاباتهم- لا سيما النقاش حول القومية المصرية مقابل القومية العربية خلال الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي وخلال هزيمة 1967 من خلال تحليل الصور الأدبية للعلاقات بين الأديان في إطار زمني، فقد ثبت أن التغييرات السياسية والاجتماعية على أيدي القوى الخارجية والداخلية أنها غير ذات صلة وليست ذات تأثير فعال في تلك العلاقات. في حين أن بعض الروايات -مثل لا أحد ينام في الإسكندرية وخالتي صفية والدير- تطرقت بالتأكيد إلى آثار الأحداث السياسية الهامة على المجتمعات متعددة الأديان. لم يكن موضوع التوترات بين الأديان هو المحور الرئيسي للروايات. علاوة على ذلك، فإن الأعمال الأخرى التي تم اختيارها لهذه الدراسة لم تعكس هذه الفكرة على الإطلاق. وهكذا بدا من الأنسب تحليل دور الدين والهوية الدينية في المجتمع من خلال التناص واختيار أمثلة من روايات تظهر العلاقات بين الأديان والرمزية الدينية.

كان موضوع مكانة الدين في المجتمع المصري ذائع الصيت في أواخر الأربعينيات وحتى منتصف الستينيات. كان الكتاب مثل يحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس معلقين مهمين على هذا الموضوع. سلطت أعمالهم مثل قنديل أم هاشم وأولاد حارتنا الضوء على الجدل بين الدين والعلم/ المنطق، وكذلك علقوا على دور الدين في معالجة القضايا المجتمعية. من ناحية أخرى، كان يوسف إدريس شجاعًا وثوريًّا بشكل عام ليس فقط بالسؤال عما إذا كان الدين فعالًا بما يكفي لحل مشاكل العالم، ولكن أيضًا التفكير في دور كائن أعلى. حاول محفوظ وإدريس إيجاد الإجابة عن تساؤل ما إذا



نيقولا برات



فالاري هوفمان

كان اللّه غائبًا، فهل هناك قوة أخرى تتولى زمام الأمور، ألا وهي العلم أو شكل معتدل من الصوفية التي تركز على الفرد كما يقترح محفوظ. بعد عام 1967، كان من المفترض أن يكون هناك تحول من النقد القاسي للدين الذي أيده محفوظ وإدريس إلى وجهة نظر مختلفة حول الدين والهوية الدينية كما عند إبراهيم عبد المجيد، وإدوار الخراط، وعبد الحكيم قاسم، وبهاء طاهر، ويعتبرون من هذا الجيل الجديد من الكتاب الذين وظفوا الهوية الدينية لتوضيح تحالف الأديان، ومخاطر التطرف الديني، وما إلى ذلك.

كان السؤال المطروح بعد ذلك: هل يقدم هذا الجيل

الجديد من الكتاب تمثيلًا أكثر إنصافًا وتفاؤلًا للهوية الدينية أكثر من محفوظ وإدريس أم أنه لا يزال هناك قدر معقول من نقد الدين؟ بمعنى ما، يجد هؤلاء الكتاب صحة وأهمية في الكتابة عن الدين.. تم تقديم كل هذا بشكل جيد في رواية إبراهيم عبد المجيد «لا أحد ينام في الإسكندرية» حيث يجتمع المسيحيون والمسلمون في أوقات الأزمات. ما تم التفكير فيه من خلال قراءة هذه الرواية على وجه الخصوص هو أنه ربما لا تكون الهوية الدينية مشكلة حتى في الأوقات المحفوفة بالمخاطر. ما هي القضية عندما يتم التلاعب باستخدام الدين أو الهوية الدينية من قبل الطبقة الحاكمة.
كانت الألقاب والأسماء أيضًا ذات أهمية كبيرة لأنها قدمت المزيد من الأدلة لفئتي ثنائية القديس الخاطئ والرجال المتدينين ذوي السلطة. بينما كانت هناك شخصيات منبوذة مثل لولا في «لا ينام أحد في الإسكندرية»، كان نظرائهم يعتبرون أبطالًا أو شخصيات تشبه القديسين مثل مجد الدين. في حين أن مجد الدين لم يكن شيخًا رسميًّا، إلا أنه امتلك بالتأكيد صفات المرء من خلال حكمته وتقواه العامة، وبالتالي حصل على لقب الشيخ من قبل مجتمعه. يمكن النظر إلى الهوية الدينية أو الدين ككل على أنه رصيد وإرث قديم لدى المجتمع. ومع ذلك، وكما توحي الأعمال، فإنه من الأفضل أن يكون هناك توازن في كيفية التفكير في الهوية الدينية والتعامل معها. يجب أن يقترن الدين بشعور من المسؤولية والاحترام والتعليم والعدالة من أجل ازدهار المجتمع.

حاشية

ولد عبد المجيد في الإسكندرية عام 1946، وحصل على درجة البكالوريوس في الفلسفة والآداب من جامعة الإسكندرية عام 1973، وانتقل في نفس العام إلى القاهرة للعمل في وزارة الثقافة، وأقام في القاهرة. منذ ذلك الحين. خلال السبعينيات، كان مناضلًا في الحزب الشيوعي، المحظور في ذلك الوقت، وعلى الرغم من سجنه، لم يضعف التزامه ونشاطه السياسي أبدًا. طوال مسيرته الأدبية، جمع ولا يزال يجمع بين وجهين أساسيين للكتابة: النقد والإبداع. بعد فترة وجيزة من حصوله على شهادته في الفلسفة، نُشرت روايته الأولى وسرعان ما تولى منصب مستشار الشؤون الثقافية لقسم الثقافة الشعبية، حيث بقي من 1976 إلى 1982. كما كان عضوًا في هيئة النشر بالهيئة المصرية العامة للكتاب (1985– 1990) ومديرًا لقسم الثقافة الشعبية من عام 1990 إلى عام 1995. وكان على رأس تحرير سلسلة «كتابات جديدة» من عام 1995 حتى عام 2000. كتب العديد من الروايات والقصص، مما أكسبه شهرة كواحد من أشهر الكتاب وأكثرهم احترامًا في مصر. في عام 1996، نال جائزة نجيب محفوظ التي تمنحها الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن روايته البلدة الآخرى. حصل، في نفس العام، على جائزة أفضل رواية في معرض القاهرة الدولي للكتاب، عن روايته «لا أحد ينام في الإسكندرية». في عام 2004 حصل على جائزة الدولة للتفوق الأدبي، وترجمت أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية ⭘

المصدر:

https://studylib.net/doc/15606148/a-study-in-intertextuality-and-religious-identity-in


الملف
الثقافي
(إبراهيم عبد المجيد..
لا ينام في الإسكندرية)

السرد والنوع الأدبي في «رسائل إلى لا أحد»

مراجعة الذاكرة بين الضحك والبكاء



د.إبراهيم منصور

مدخل

ولد الكاتب إبراهيم عبد المجيد في 2 ديسمبر 1946، فهو اليوم شيخ الكتاب العرب، كما أطلقت عليه في مقال سابق لي[1]، فهو غزير الإنتاج، وهو أكثر كتاب العربية حديثًا عن أدبه، وعن علاقاته بالأدباء، فقد خصص كتابين اثنين من كتبه لهذا الغرض هما «ما وراء الكتابة»[2] و«الأيام الحلوة فقط»[3]. وقد عرف النقاد أن علاقات أدبية، وأخرى شخصية، ربطت بين نجيب محفوظ (ت 2006) وإبراهيم عبد المجيد الذي قال إنه مربوط بنجيب محفوظ بحبل سري[4]، وقد نستنتج عاملًا جديدًا أصبح يربط بين إبراهيم عبد المجيد ونجيب محفوظ هو غزارة الإنتاج الأدبي من ناحية، وكثرة التجريب في سنوات متأخرة من عمره الأدبي، فقد كان نجيب محفوظ دائم البحث عن أنماط سردية، ولم يتوقف عن محاولاته التجريبية حتى آخر يوم من إبداعه في «أحلام فترة النقاهة» ومن قبلها «أصداء السيرة الذاتية»[5] ثم ربط عبد المجيد نفسه بنجيب محفوظ أيضا بقوله «لأني مثل نجيب محفوظ لن أكتب مذكراتي التي تسللت إلى رواياتي»[6].
يقول إبراهيم عبد المجيد «كنت أندهش من القول بأن كتاب الستينيات بدأوا التجديد في القصة القصيرة بينما محفوظ سبقهم كثيرًا جدًّا»[7]، فهو يدرك الفروق بين أنماط الكتابة في النوع الواحد، وحتى أنماط الكتابة عند الكاتب الواحد، إذا كان مهمومًا بالتجديد، مثلما هي حال نجيب محفوظ. وقد مارس إبراهيم عبد المجيد التجريب في هذا العمل الأدبي الجديد «رسائل إلى لا أحد».

وصف النص

في الفترة من 19 سبتمبر حتى 31 أكتوبر 2021 نشرت جريدة «النهار العربي»[8] اللبنانية نصًّا على سبع حلقات أسبوعية بعنوان «رسائل إلى لا أحد». ومن البيّن أن الكاتب إبراهيم عبد المجيد قد كتب النص كاملًا وسلمه للجريدة، وكان من المناسب لهم أن يقسموه إلى سبع حلقات، لا يفصل بين الحلقة والتي تليها إلا الرقم 1 و2 و3 إلخ، ولم يكن تدخل الجريدة (الناشر) مقتصرًا على تقسيم النص، بل تدخل المحرر لكي يغير في النص كما اعتاد الناشرون العرب مع المقالات التي يكتبها المصريون، فهم على مستوى الكلمة يبدلون حرف الغين بحرف الجيم، وفي مواضع أخرى يبدلون حرف الكاف بحرف الجيم، فتصبح كلمة

«إنجليزية» في نص الكاتب المصري «انكليزية» في الجريدة العربية، وتصبح كلمة «جراج» في النص الأصلي «كراج» في النص المنشور، وفي كلمات أخرى تتحول الجيم إلى غين، فكلمة «جاليري» تصبح «غاليري»، وهذا الأمر لا يحدث في النصوص الإبداعية مثل الشعر والرواية، فهل نظر الناشر هنا لنص «رسائل إلى لا أحد» على أنه «مقالات» وبذلك يكون محرر جريدة النهار هو الذي حدَّد تصنيف النص، وليس الكاتب نفسه؟ لقد كان الأجدر بالجريدة أن تدفع بالنص لمراجع مصري، فقد وقع الكاتب في سهو في الرسالة السابعة[9] حيث ذكر اسم «رفعت المحجوب»[10] بدلًا من اسم «محمد عبد السلام المحجوب»[11] محافظًا للإسكندرية مرتين، وهو سهو لا يدركه القارئ العربي، ولا مراجع الجريدة اللبناني بطبيعة الحال.

النوع الأدبي

يقع نص «رسائل إلى لا أحد» في 12928 كلمة (اثنا عشر ألفًا وتسعمائة وثمان وعشرين) فهو أشبه بقصة طويلة أو رواية قصيرة «نوفيلا» Novella من حيث الطول، أما من حيث الخصائص الفنية، فهنا سؤال، ونحن نجرب الإجابة عليه: ما النوع الأدبي الذي تنتمي له مدونة الرسائل هذه؟

لو طبقنا معايير النوع، أو الجنس Genre القصصي على النص، سنجد أن السارد، في شهر يونيو 2021، قد ركب سيارة من القاهرة إلى الإسكندرية، وأقام هناك بعد انقطاع لمدة ثلاث سنوات، فذهب إلى هناك بصحبة زوجته وابنها خالد وزوجته وأبنائه، وخالد قام بدور السائق، فالكاتب عاجز عن قيادة السيارة لضمور في عضلات ساقيه، الكاتب/الراوي ذهب لكي يمسح بعينيه شطرًا من شوارع ومعالم مدينته، وكلما وقف أمام مدرسة أو ترعة أو

شاطئ أو مبنى أو تمثال، أخذ يسرد ذكرياته عن هذا الأثر، كأنه يحدّث نفسه، أو يحدث مستمعين افتراضيين، ثم تتحرك السيارة إلى شارع آخر، أو حي آخر، ويستمر السارد في تتبع معالم الشارع الجديد، إلى أن فرغ من مهمته.

فزمن القصة هو تلك الساعات التي تحركت فيها السيارة بين شوارع الإسكندرية، خلال يومين أو ثلاثة، في صيف 2021، أما زمن الخطاب فهو زمن سابق يبدأ من طفولة السارد في بداية خمسينيات القرن العشرين، وحتى اليوم شهر يونيو 2021، لكن السرد هنا ليس تخييليًا، بل واقعي، أشبه بسرد السيرة الذاتية والمذكرات، وأدب الرحلات، فلماذا أطلق الكاتب على نصه تسمية «رسائل»؟ ولماذا وجه تلك الرسائل إلى جهة مجهّلة هي «لا أحد»؟

يكتب إبراهيم عبد المجيد جميع الأنواع السردية: القصة القصيرة، الرواية القصيرة، الرواية، المذكرات. ويكتب أيضًا المسرحية، وكذلك أدب الرحلات، والمقال، واللمحة التي نسميها اليوم «منشور» على «الفيس بوك» Facebook و«الواتساب» WhatsApp أو تغريدة على «تويتر» Twitter . لقد اختار الكاتب لهذا النص تسمية رسائل، فهل هناك «خصائص فنية» تربطها بـ«نوع» Genre الرسائل الأدبية، إذا كانت كذلك؟ إن التفسير الذي نجتهد لتقديمه عن تسمية النص وتصنيفه، يتعلق بالظروف المحيطة بإنتاج النص، فلقد مرّ الكاتب بظروف مرضية وظروف نفسية ناتجة عن معاناته من ضمور العضلات وعجزه عن الحركة، ثم تبين له أن العلاج الذي سار في طريقه لم يكن في الاتجاه الصحيح، فشعر بالخطر الداهم يطارد حياته، وهو الذي عانى من فقدان أصدقاء أعزاء مثل «سعيد الكفراوي»[12] ومن بعده «الدكتور شاكر عبد الحميد»[13].

يقول الكاتب في الرسالة الثالثة «ألا أكتب لكم الآن؟ أبتسم وأنا أرى نفسي غير قادر على الحركة، وأقول الحمد للّه»، وفي موضع آخر من الرسالة الثالثة يقول «لو حدث لي مكروه، فقد قلت أقصى ما أستطيع، تذكرت الماضي حتى لا يموت، أشهدكم أني لم أقصّر ولم أتواطأ». وفي الرسالة الخامسة كتب «عليَّ أن أرضى، وها أنا ذا راضٍ، ما بقي لي في الحياة قليلٌ. مات أبي في سن الخامسة والسبعين، وقبل أن يموت قال لي إن جدي مات في هذا العمر، وها أنا ذا أقترب من الخامسة والسبعين، أضحك، ماذا سيحدث؟»[14]. ثم يعدد أصدقاءه الذين رحلوا «كم من دموع نزفتُ». إن الخطاب ليس موجها لأي أديب أو كاتب مصري أو عربي أو أجنبي، بل هو خطاب لقراء إبراهيم عبد المجيد، وإلى متابعيه ومحبيه على تويتر وفيس بوك، يضاف لهم قراء جريدة «النهار العربي» التي نشرت النص.

هاجس الموت يطار الكاتب، وهو في زمن خصب، أعطى فيه روايات ومقالات غزيرة، حتى أنه حينما انتهى من رواية «السايكلوب»[15] وهو في الثانية والسبعين من عمره، اتجه لترجمة كتاب Lady Duff Gordon’s Letters From Egypt ترجمه تحت عنوان «رسائل من مصر»[16] فأخرجه عام 2019، ثم استأنف كتابة الروايات. إن ترجمة كتاب يتضمن رسائل أدبية، ولا سيما أنه يتضمن إنصافًا لمصر والمصريين، قد أرضى عاطفة الحنين للماضي لدى الكاتب، وربما بقيت في نفسه آثار ذلك الحنين لمصر القرن التاسع عشر، الذي أورث أهل الإسكندرية ثراءً معماريًّا باذخًا، فهناك رابطة لا شك فيها بين رسائل لوسي (ليدي دوف) جوردون، ورسائل إبراهيم عبد المجيد، الأصالة التي ورثناها لا يجب التفريط فيها، وقد سجلت السيدة

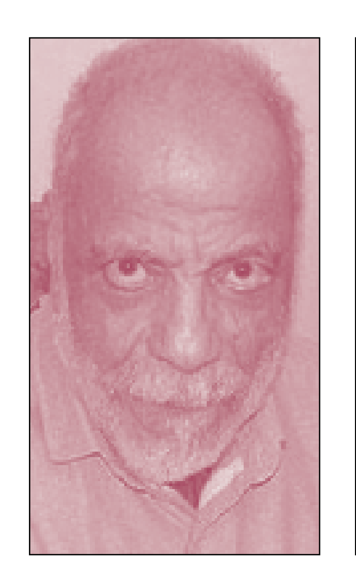
البريطانية التي عاشت بين (1821– 1869) ذكرياتها في تلك الخطابات، وماتت ودُفنتْ في مصر، لكن بقي مما كتبت سجل لأمجاد التقاليد المصرية والسماحة المصرية، والثقافة المصرية، التي هي الجانب الإيجابي من كوزموبوليتانية الإسكندرية.

البحث عن الضحك

وردت مفردة الضحك، بصيغ متعددة في نص «رسائل إلى لا أحد» خمسًا وعشرين مرة، في الرسائل من 1– 6، أما الرسالة السابعة فلم يرد ذكر الضحك فيها.

يقول الكاتب في الرسالة الأولى «سأحاول الانتصار على الألم وأتذكر أيضًا ما يضحكني»، وهذا ما صنعه فيما روى من حكايات الطفولة، والصبا، والشباب، وأول تلك الحكايات عن شاطئ بيانكي، والنساء اللائي كن يخلين بين صدورهن ورمل الشاطئ، فكان هو وزملاء له يضحكهم حرص النساء على التعرض للشمس وتغيير لون البشرة حرصًا شديدًا. ثم يشير إلى أن الضحك كان سمة لجلساته مع أصدقائه القدامى «كان الضحك لا ينتهي بيننا»، وأصدقاؤه هؤلاء كانوا ضاحكين ولهم حكايات يعيدون سردها فيتجدد الضحك، وهو يقول







عبد المنعم رمضان — عصمت داوستاشي — محمد حافظ رجب

«حكايات كثيرة ضاحكة أخشى أن أتوغل فيها فتكون إعادة لما ظهر في رواياتي»، فهذا مظهر من مظاهر التكرار عند الكاتب، حيث سبق له ذكر تلك المواقف وربطها بالروايات أيضًا. إن تذكر الضحك القديم يسعد الكاتب، وهو يريد استدعاء المواقف المضحكة حتى يضحك الآن ليتغلب على الألم.

حينما يلتقي الكاتب في سنه العالية بزميل قديم يضحك، فكأن الزمن الماضي المستعاد، هو زمن الفرح، كما في الرسالة الثانية حيث قابل ناظر مدرسته القديمة، وكما تذكر اسم زميل قديم، أو معلم اللغة الإنجليزية، أو معلم اللغة العربية الذي انتهى الضحك على مسلكه في الفصل بضرب الراوي ضربًا شديدًا حين أغضب المعلم.

فإذا سرد الكاتب ذكرياته، ولم يكن فيها ما يضحك، وقد تغيرت الحال في الموضع الذي يمر به، نراه يخاطب نفسه «قلت فلأضحك».

ومن البين أن الكاتب قد تربى على الضحك منذ طفولته الباكرة، وأن أمه كانت مصدرًا للإضحاك، فقد روى عن أمه حكايات كثيرة كانت فيها داعمًا له ومراقبًا ومسؤولًا عن خطواته في المدرسة الابتدائية، لكن حكاية ذات مغزى رواها الكاتب في الفصل الأول من كتابه «أنا والسينما» توضح أن الأم كانت ضاحكة ومضحكة لمن حولها[17].

في الرسالة السادسة، يضحك الكاتب من نفسه حين يتذكر مشهدا من رواية «الصياد واليمام» يترنح فيه بطل الرواية أمام تمثال سعد زغلول، ويتخيل التمثال حيًّا «ينحني على الإسكندرية يحضنها ويحميها من المطر»، ثم يخاطب نفسه قائلًا «قلت لنفسي يا إبراهيم سعد زغلول لم يلتفت في مكانه ولا يستطيع، القصص أوهام وليست حقائق». لقد سَرَّب الكاتب هنا معنى يريد أن يوصله لقرائه، فحواه لا تتوهموا أن القصص التي أكتبها هي حقائق وتاريخ موثق، حتى لو استمدها الكاتب من وقائع وذكريات جرت له.

الحنين (الطعم والرائحة)

يشغل موضوع الطعم والرائحة، حيزًا كبيرًا من سرد الكاتب، فهناك باعة السمك والصيادون، وهناك المطاعم الراقية والشعبية، أولها مطعم «زفير» الشهير الذي كان يأتيه يومًا الملك والباشوات، ومطعم «سي جل» كما ورد في الرسالة الثانية، وفي الرسالة الثالثة يذكر من أطعمة زمن الطفولة «محل سمك نأخذ منه رغيف تعابين بقرش صاغ، رغيف بلدي محشو بالثعابين المطهوة في طاجن. الثعابين التي صارت أغلى أنواع السمك الآن»، وفي الرسالة الرابعة يذكر «الخبز والمش» الذي كان يباع في الطريق، ثم يذكر «السفن الحاملة لقصب السكر القادمة من الصعيد.. كنت أحب مراكب القصب لأن العمال يشيرون إليَّ فأقترب ويعطونني قطعة طويلة أمشي أمص فيها». لكن هذه الذكريات تجر الكاتب إلى البارات، التي كانت سمة من سمات الإسكندرية الكوزموبوليتانية، وهي جزء من تاريخ المدينة فيقول: «البارات التي من بينها البار الذي قَتَل فيه المالطي السكّير سائقَ الحنطور سيد العجان، فقامت المعارك بين المصريين والأجانب، فدخل الإنجليز مصر»، وفي الرسالة الخامسة يذكر الكاتب الأرمن وإدخالهم صناعة «البَسْطِرْمَة» في مصر «وكانت لها حلاوة ربما لا تزال في فمي»، وتستدعي المأكولات عادة مصرية أصيلة، هي شراء النُّقْل قبل العيد الصغير (عيد الفطر) «حين كان أبي يأتي إلى هنا (مينا البصل) لشراء ما كان يسمى ب»الفُتْرَة»[18] كل هذا الحنين، فيرى الكاتب أن «النوستالجيا لها طعم ورائحة، يأتيان معها حتى لو نفضت الذكريات بيدك في الهواء، وتعمدت الانشغال عنها».

وتشغل أطعمة الطفولة شطرًا عظيمًا من ذكريات الكاتب في سياق سرده، الذي ينطلق من المرور في الشوارع أمام المطاعم والبارات، والأحياء التي عاش فيها زمن طفولته، وقد ذكر في الرسالة الخامسة علب السالمون، التي أصبحت في زمن عبد الناصر إنتاجًا مصريًّا، وظل يطلق عليه سمك السالمون، برغم أنه من أنواع أخرى محلية. لكن أكثر ما يأسر الكاتب هو رائحة هواء البحر، ففي الرسالة السادسة «لا يهمني من الإسكندرية غير هوائها وأصدقائي، رحل الكثير من الأصدقاء فبقي لي الهواء، وهو أمر مختلف عن كل هواء عشته، في كل البلاد، مؤكد لأنها موطني». في الرسالة السادسة يذكر الكاتب عدة كتب ألفت بالإنجليزية عن الإسكندرية الكوزموبوليتانية، منها كتاب الدكتورة سحر حمودة والدكتور محمد عوض «طعم الاسكندرية، نكهة عالمية» وهو موضوع قد خاض فيه الكتاب الاستعماريون، فوصفوا روائح العرب وصفًا عنصريًّا، والعرب هم أهل البلد، وقد فنّد المؤرخ خالد فهمي كلامهم[19]، مقارنًا بين رؤيتهم ورؤية الكاتب السكندري (إدوارد الخراط)، وها هو إبراهيم عبد المجيد ينضم إلى المدافعين عن الإسكندرية، عن روائحها

وطعمها، وهو الذي عاش في الأحياء الشعبية، يأكل طعامها، ويمشي في شوارعها وأسواقها ضاحكًا مسرورًا. إن متعة التذكر، ونوستالجيا الطفولة، لم تمنع الكاتب من نقد الوضع القائم الذي ارتفعت فيه المباني، على كورنيش الإسكندرية، وتغير التصميم المعماري للمدينة، وظهرت أسوار حديدية، تحجب الهواء، وتمنع الناس من الوصول للشاطئ إلا أن يسددوا رسوم دخول. وهي إحدى «الرسائل» التي يبعث بها النص، كما سنرى.

الكاتب الملتزم

التحق إبراهيم عبد المجيد بـ«منظمة الشباب الاشتراكي» حتى عده مؤرخ الحركة عبد الغفار شكر ضمن 11 مثقفًا وصحافيًّا وإعلاميًّا حققوا نجاحًا في الحياة مستفيدين من عضوية المنظمة، والتدريب الذي تلقوه في صفوفها[20]. ولا ينكر إبراهيم عبد المجيد التأثير الإيجابي للمنظمة في حياة أعضائها[21].
لكنه التحق أيضًا منذ عام 1972 بـ«الحزب الشيوعي المصري»، وهو تنظيم سري أصبح أعضاؤه مطاردين من السلطات، في زمن السبعينيات من القرن العشرين، ثم ترك العمل السياسي كليًّا عام 1978[22].

في مدونة «رسائل إلى لا أحد» يقابلنا الكاتب الملتزم من الصفحات الأولى، ففي الرسالة الأولى، يقول الكاتب معلقًا على نصيحة صديقه الشاعر عبد المنعم رمضان «ماذا يفعل من تعود أن يكتب في السياسة وشؤون الحياة. يصيبني الإحباط أكثر وأحاول أن أقنع نفسي بالبلادة»، وهو بمناسبة ذكر مطاعم السمك، يذكر أن صاحب «مطعم اللول» قد ألقي القبض عليه، لأنه احتج على هدم المبنى الذي يقع فيه مطعمه، ضمن خطة تطوير للمنطقة، وما يؤلم الكاتب هو وضع العمارات الشاهقة على الكورنيش، فيسميها «غواية العصر».
وفي الرسالة الثانية، نفهم أن الوعي السياسي لدى عبد المجيد، قد تكون مبكرًا جدًّا حتى قبل الالتحاق بمنظمة الشباب، ففي مرحلة الدراسة الإعدادية «كان يتم إخراجنا مبكرًا أحيانًا للتظاهر ضد نوري السعيد[23] في العراق، أو ضد الاستعمار تمجيدًا لنكروما[24]، أو من أجل الجزائر وكفاحها للاستقلال». ويتذكر الكاتب «خطبة الصباح» التي كان يلقيها المدرسون تحميسًا للتلاميذ «كانت خطبة تنفث فينا نار كراهية الاستعمار».
في الرسالة الثالثة يذكر الكاتب «الترسانة البحرية» في الإسكندرية، وقد توظف بها في بداية حياته العملية. ثم توقفت عن العمل، يقول الكاتب «كان رقمي بين العاملين 532، وحين غادرتها بعد عشر سنوات، كان عدد عمالها اثني عشر ألفًا، الآن هم أربعة آلاف»! وقد امتدح عودتها للعمل، لكنه يذكر أيضًا تحويل عدد من عمالها للمحاكمة بسبب احتجاجات قاموا بها، ولا ينسى الكاتب دور الترسانة في مظاهرات 1977 في الإسكندرية. ويعترض الكاتب على نزع البازلت الأسود من الشوارع.
وفي الرسالة الرابعة يتعرض الكاتب لوسائل النقل الجماعي ونقل البضائع بالقطارات، ثم يقول «لا أريد أن أنظر حولي إلى المباني الجميلة التي هُدمتْ، وقامت مكانها العمارات العالية القبيحة، هذا يحدث في كل مصر»، لكن الكاتب لا يكتب مقالًا، بل سرد فني، لذلك نراه فجأة يقول «لماذا أعيش في الماضي دائمًا؟ لن أتحدث في ذلك».. لكنه سيظل يتحدث في القضايا العامة مضفِّرًا إياها مع سرد الذكريات.
يتوقف الكاتب في الرسالة الخامسة أمام تمثال محمد علي (1769– 1849) فيقول إن الخديوي إسماعيل قد احتاج لفتوى من الإمام محمد عبده (1849– 1905) بشرعية عمل التماثيل، لكن الكاتب غاضب جدًّا من

الزحام المحيط بالميدان، ثم يتساءل «كيف لا يترجل (التمثال) ويلعن كل هذا الزحام من الباعة؟». إنه يعود للفكرة التي أنكرها من قبل، حين تحدث عن تمثال سعد زغلول، فالسرد هنا كما هو في الرواية، به من نفحات الخيال ما يتداخل ويتماهى مع الواقع، وهذه هي الخصيصة المائزة للنص، فلا هو مقال ولا هو قصة، هو نمط متداخل من الكتابة.
إن الكاتب الملتزم كما يقول سارتر «قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان، لكي يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعة تنجم عما يتخذون من مواقف، حيال ما يجلو لهم من موضوعات، جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض.. وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بمهمته عن البيان»[25]، فكان الألم، ثم الغضب، هما علامتا الإحساس بمسؤولية الكاتب الملتزم خلال النص الذي كتبه بعد الرحلة وسماه «رسائل».
لكن لماذا يقول الكاتب الملتزم إن الرسائل هي إلى «لا أحد»؟ إن القراءة المدققة لنص مدونة «رسائل إلى لا أحد» تعطينا معنًى، وتفسيرًا لهذا النفي، الذي ظهر مقرونًا بمن يتوجه لهم الكاتب، كأن الأمر صار عبثيًّا، فمن تتحدث إليه إذا كان لا أحد يسمع؟ يقول الكاتب في الرسالة السابعة «قرأتُ كثيرًا عما جري في الشواطئ، وكيف صارت غير مفتوحة لأي أحد، فلا بد من دفع رسوم دخول، تصل في بعضها إلى خمسة وعشرين جنيها للفرد، هكذا تقريبًا تم استبعاد تسعين في المائة من أهل الإسكندرية». الكاتب الذي كان يومًا منخرطًا في الحزب الشيوعي، وعرّض نفسه لخطر الاعتقال، ثم طلّق السياسة نهائيًّا، لا يزال، في سن الخامسة والسبعين، يرى رسالته في صلب عمله، حتى لو كان يسرد ذكريات، ويسجل عاطفة الحنين لطفولته وصباه. إنه يلخص كل ذلك مستخدمًا الاستعارة «بيوت قديمة تهدم.. من أجل البنايات العالية القبيحة التي لا علاقة لها بالبيئة والمكان، وتقف على الشاطئ كأنها رجال أمن يمنعون الهواء عن المدينة».
وفي الرسالة السابعة يحكي الكاتب المنتمي، والمثقف العضوي، كيف قاوم قطع شجرة عمرها مائة عام، حين كان يمر في منتصف الليل، في منطقة وسط البلد، ووجد قاطع الشجرة فشكاه لضابطين كانا في ميدان التحرير وقتها، وقد نجح في مسعاه وحرر محضرًا لصاحب المحل الذي حرض قاطع الشجرة، فتكبد غرامة بثلاثة آلاف جنيه. وهكذا كانت رسالة الكاتب، مزدوجة، رسالة لغوية متماسكة وملتزمة، ورسالة سياسية ثقافية مؤثرة ومقدرة.

ممكنات السرد

في مدونة الرسائل، يقابلنا الكاتب وهو يحكي كأنه –فعلًا– يحدِّث صديقًا حميمًا، يشكو له حاله، ويتعزى عن آلامه بأسرته وزوجه الحالية، ثم يتخذ من السيارة في حركتها، قائدًا للسرد، السيارة تقود خط السرد، في انتقالها خلال الشوارع والأحياء، أما المقاهي، والمطاعم، ودور السينما، والمدارس، فهي العلامات التي تتوقف عندها السيارة التي يقودها خالد ابن زوجة الكاتب، وخالد صامت تمامًا لا يتكلم أبدًا، هو موجود وغير موجود. سوف يستبق الكاتب سرده بتلخيص للرحلة «الرحلة سوف تمر بكل ما عرفته، في حياتي: في طفولتي وشبابي، منذ كان طريق الساحل خاليًا، ليس حوله إلا أشجار التين، ثم بدأت تغزوه البنايات»، ثم يبدأ الكاتب في الربط بين أحداث حياته وبين رواياته، وقد بدأ من عند منطقة «العجمي» حيث كانت رواية «أداجيو» أكثر الروايات تصويرًا لتلك المنطقة.

يقارن السرد ما كان في طفولة الكاتب وشبابه، بما هو كائن اليوم في شيخوخته، فيربطه بشخصية من الشخصيات «إن فنانًا كبيرًا مثل عصمت داوستاشي، صار يخشى أن يخرج بلوحاته أمام السكان، الذين صاروا كلهم يرتدون جلابيب، وتنزل اللحى إلى صدورهم، تغير الشاطئ، ولم أعد ألتقي أصحابي القدامى، حيث كان الضحك لا ينتهي بيننا». ثم يستل الكاتب من ذكرى الضحك القديم حكاية عن هؤلاء الأصدقاء القدامى. إن البناء السردي هنا بناء مركب مثل سرد «ألف ليلة وليلة»، يعتمد على نمط «القصة داخل القصة»، فهناك قصة إطار هي رحلة الكاتب الحالية عبر المكان الذي تغير، لكن القصص وحدها تحيي المكان القديم المختبئ تحت ركام التغيير، الذي لم يعد يرضي الكاتب، بل يثير حنينه، وفي كثير من الأحيان يؤلمه.

ويلجأ الكاتب في خطابه إلى التحول الأسلوبي Style Shift كأن يقول «ستضحكون عندما تعرفون أن الذي يجعلني أحيانًا أذهب إلى شعبان في المنشية هو أن الشارع الصغير المؤدي إليه، اسمه شارع كريت»، ويتحول الكاتب أيضًا لنمط السؤال: «ألا أكتب لكم الآن؟»، ويقول



سعيد الكفراوي



شاكر عبد الحميد

أيضًا «لماذا أعيش في الماضي دائمًا؟ لن أتحدث في ذلك، تكفي الإسكندرية». وليست كل الأسئلة من هذا النوع، فحين آلمه المشهد في ميدان المنشية، ألقى سؤالًا ينطوي على استنكار شديد للوضع الذي صار إليه أمر العمارة في الإسكندرية «لا بد أن نخرج من المكان وسنخرج، البحر في واجهتنا، وسنصل إليه، أليس في هذا البلد رجل رشيد؟ أين ما نقرأه عن تجديد الميادين والشوارع؟».

لقد قام الكاتب بدور «الراوي» أو هو أعطى الراوي عدة أدوار، منها دور يشبه دور الراوي في الفيلم السينمائي، حيث يتحرك السرد مع تعليقاته، وهذا الدور للراوي كان يتعلق بتتبع العربة أو السيارة التي تنتقل به «لا يزال خالد يمشي بالسيارة، وصلنا إلى شارع المكس، وسننحرف يسارًا إلى مينا البصل». وفي موضع آخر «العربة تحركت قليلًا فابتعدت عن شارع الميدان». ويقول «تحركت السيارات فتحركنا على مهل.. سنلتف وندخل فيما كان يسمى ميدان الحدائق الفرنسية، لأنه أمام القنصلية الفرنسية».

ويلجأ الكاتب للأساليب الروائية في سرده، الاستباق، والعودة للخلف Flash–back، فيذكر قصة صديقه الأثير الفنان مصطفى عبد الوهاب مترحمًا عليه، في بداية الرسالة الأولى، ثم يعود للقصة ذاتها مرة أخرى

في نهاية الرسالة الخامسة ليحكي عن وفاة هذا الصديق نفسه، متأسفًا لتعذر مشاركته في جنازته بسبب المرض، ثم يشرك القارئ معه في آلامه بقوله «حدثت ابنته مريم ودموعي تسبقني في الكلام».

الخاتمة

تمثل المدونة السردية التي نشرها الروائي إبراهيم عبد المجيد في جريدة «النهار العربي» بعنوان «رسائل إلى لا أحد» نوعًا أدبيًّا خليطًا بين أدب الرحلات، وسرد الذكريات، والسيرة الذاتية، في جانب منها يخص المرض والحنين للماضي والخوف من الموت، لكن النص به ثراء سردي باذخ، وهو عصِيٌّ على التصنيف، مما يجعلنا نقول إن إبراهيم عبد المجيد قد أبدع في سائر الأنواع الأدبية حتى صار قادرًا –وهو في سن الخامسة والسبعين– على التجديد في نصوصه، انطلاقًا من إدراكه وتقديره لخصائص النوع الأدبي، فالجنس الأدبي إن هو إلا «مجموعة من الأفانين الجمالية، ...، والكاتب المجيد يتمشى مع الجنس الأدبي كما هو قائم من جهة، ومن جهة أخرى يوسع من دائرته»[26].

في الرسالة الثانية من النص، يمتدح الكاتب «محمد حافظ رجب» قائلًا عن أسلوبه في كتابة القصة «هو أصل عظيم في التجديد الأدبي». ولقد ذكر الكاتب في داخل النص تسمية الرسائل، وسماها رحلة أيضًا، حين قال في الرسالة الخامسة «أعود إلى الرحلة، فلا معنى للدموع، والفجر يوشك على الأذان وأنا أكتب هذه الرسائل». وفي نهاية الرسالة السابعة يقول «ولتكن هذه هي الرسالة الأخيرة».

الرسائل هنا هي رسائل لغوية Messages لا تنتمي لفن الرسائلLetter Writing ، وقد أرسل الكاتب برسائله إلى قرائه ومتابعيه ومحبيه مباشرة، لكنه أيضًا أرسلها لكل مسؤول يمكن أن يوقف هدم المباني التراثية، أو تغيير التصميم المعماري الموروث في مدينته الأثيرة الإسكندرية. ولم يكن التجريب الذي مارسه في سرده لهذه المدونة إلا استمرارًا لما فعل في رواياته «في كل أسبوع يوم جمعة» و«برج العذراء»، وأخيرًا في كتابه «الأيام الحلوة فقط» الذي بناه على نمط البناء الموسيقي، أو البناء المسرحي، فهناك خاتمة لكل فصل من فصول الكتاب متكررة يذكر فيها الكاتب قطعة موسيقية عربية، أو عالمية يستمع إليها، ويعلق عليها لينهي بتعليقه كل فصل من فصول كتابه السردي


د.سحر حمودة


خالد فهمي

الهوامش:

⋆ أستاذ النقد والأدب الحديث، جامعة دمياط.
1- إبراهيم منصور (2021) في محبة إبراهيم عبد المجيد، عاشق الإسكندرية، جريدة الأهرام، ملحق الجمعة 23 يوليو 2021عدد 49172. ويراجع في الموقع التالي:
https://gate.ahram.org.eg/daily/NewsPrint/816732.aspx
2- إبراهيم عبد المجيد (2019) ما وراء الكتابة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة.
3- إبراهيم عبد المجيد (2020) الأيام الحلوة فقط (سيرة ذاتية) بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة.
4- يقول إبراهيم عبد المجيد «يوما ما لا أذكره، اكتشفت أني من مواليد برج القوس، تمامًا مثل نجيب محفوظ، فهو من مواليد 11 ديسمبر وأنا من مواليد 2 ديسمبر، ثم تذكرت أني درست الفلسفة مثله، وإن طبعًا بعده بسنوات طويلة. وكذلك درست السنة التمهيدية للماجستير، ولم أكمل الدراسات العليا». الأيام الحلوة فقط، ص155-156.
5- راجع، إبراهيم منصور (2005) اختبار النوع السردي، دراسة في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، العدد109، شتاء 2010، صص51 إلى 78.
6- إبراهيم عبد المجيد (2018) أنا والسينما، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ص5.
7- إبراهيم عبد المجيد، الأيام الحلوة فقط، ص154.
8 - موقع جريدة النهار العربي على شبكة الإنترنت:
https://www.annaharar.com/arabic/culture/books-authors/19092021025356962
9- راجع نص الرسالة السابعة في موقع جريدة النهار العربي:
https://www.annaharar.com/arabic/culture/books-authors/31102021015555834
10- رفعت المحجوب (1926-1990) أستاذ قانون، وسياسي مصري، اغتيل أثناء رئاسته لمجلس الشعب.
11- محمد عبد السلام المحجوب (مواليد 1935) ضابط مخابرات مصري، تولى عدة مناصب وزارية، كما كان محافظًا للإسكندرية.
12- توفي كاتب القصة القصيرة الأديب سعيد الكفراوي يوم 14 نوفمبر 2020.
13- شاكر عبد الحميد، الناقد والأكاديمي، وزير الثقافة المصري الأسبق، توفي متأثرًا بمرض الفيروس التاجي «كوفيد 19» يوم 18 مارس 2021.
14- تذكرنا هذه العبارات بما سبق للكاتب ذكره في حديثه عن رواية «عتبات البهجة» في كتابه «ما وراء الكتابة»، حيث كتب «أنا أكتب الآن أسابق الزمن قبل أن يحدد الأطباء ما سيفعلون بي وبقلبي، وأفكر يا ترى في النهاية كيف ستكون الأمور، وأشعر بالرضا في كل الأحوال، فاللّه سيختار لي ما يحبه، حياة أو موتًا، وما يحبه اللّه لا يكرهه أحد»، ما وراء الكتابة، ص259.
15- صدرت الطبعة الأولى منها عام 2019 عن دار مسكلياني بتونس.
16-ليدي دوف جوردون (2019) رسائل من مصر، ترجمة إبراهيم عبد المجيد، الترجمة الكاملة للرسائل مع ذكريات ابنتها جانيت روس، ومقدمة لجورج ميريديث، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ويقع الكتاب في 493 صفحة.
17- إبراهيم عبد المجيد (2018) أنا والسينما، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، يقول الكاتب «تعودنا الذهاب إلى السينما مشيًا في جماعة، لا نكف عن الضحك في الطريق»، أما عن والدته فيقول «كانت أمي تحكي وتضحك، كيف ذهبت بجدتي إلى سينما «ركس» مع بنت عمي، التي كانت تحب السينما وكانت شابة، وكيف أثناء الفيلم، كان هناك مشهد يتحرك فيه القطار، قادمًا بسرعة، ثم يملأ الشاشة.. فنهضت جدتي صارخة تحاول الجري من بين المقاعد، لولا أن أمسكت بها أمي وابنة عمي التي لم تكف عن الضحك، كما ضحك غيرها من الجالسين» ص17.

18- ينطق لفظ «الفترة» في مناطق أخرى من مصر «فطرة» بالطاء.
19- خالد فهمي (2016) روح الاسكندرية وروائحها، ترجمة سمية عبد الوهاب، نشر في:
https://khaledfahmy.org/ar/2016/12/10/9%87%D8%A7/
20- عبد الغفار شكر (2004) منظمة الشباب الاشتراكي، تجربة مصرية في إعداد القيادات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الصفحات: 23، و273 و425.
21- المرجع السابق ص273.
22- إبراهيم عبد المجيد (2020) الأيام الحلوة فقط، سيرة ذاتية، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ص18.
23- نوري السعيد (1888- 1958) سياسي عراقي شهير، تولى رئاسة الوزراء عدة مرات.
24- نكروما، هو الزعيم الغاني كوامي نكروما (1909- 1972) Kwame Nkrumah.
25- جان بول سارتر (2005) ما الأدب، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، سلسلة المئويات، القاهرة، صص28- 29.
26- رينيه ويليك وأوستين وارين (1991) نظرية الأدب، ترجمة د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ص326.

المصادر والمراجع:

أ- المصادر:
1- إبراهيم عبد المجيد (2021) رسائل إلى لا أحد، جريدة النهار العربي، في الموقع التالي:
https://www.annaharar.com/arabic/culture/books-authors/19092021025356962
2- الأيام الحلوة فقط، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة 2020.
3- أنا والسينما، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2018.
4- ما وراء الكتابة، تجربتي مع الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2019. مكتبة الأسرة، أدب، القاهرة.

ب- المراجع:

5- إبراهيم منصور (2021) في محبة إبراهيم عبد المجيد، عاشق الإسكندرية، جريدة الأهرام، العدد 49172 ملحق الجمعة يوم 23 يوليو 2021م، في الموقع التالي:
https://gate.ahram.org.eg/daily/NewsPrint/816732.aspx
6- اختبار النوع السردي، دراسة في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ 2010. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 109، شتاء 2010، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت.
7- جان بول سارتر (2005) ما الأدب، ترجمة د.محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، المئويات، القاهرة.
8-خالد فهمي (2016) روح الإسكندرية وروائحها، ترجمة سمية عبد الوهاب، نشر في الموقع التالي:
https://khaledfahmy.org/ar/10/12/2016/٪D8٪B٪1D٪88٪9D٪8AD-٪D٪8AA7/
9- رينيه ويليك وأوستين وارن (1991) نظرية الأدب، ترجمة د.عادل سلامة، دار المريخ، الرياض.
10- عبد الغفار شكر (2004) منظمة الشباب الاشتراكي، تجربة مصرية في إعداد القيادات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
11- ليدي دوف جوردون (2019) رسائل من مصر، الترجمة الكاملة للرسائل مع مقدمة لابنتها جانيت روس، ترجمة إبراهيم عبد المجيد، بيت الياسمين للنشر، والتوزيع، القاهرة.

السرد والتأريخ وتأصيل الهوية في أدب إبراهيم عبد المجيد

رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» نموذجًا



د.وليد عتلم

يسعى هذا التحليل إلى استبيان مدى العلاقة بين أبعاد السرد والتأريخ، وأثر ذلك على تأصيل الهوية في أدب الروائي إبراهيم عبدالمجيد؛ خاصة المكون الثقافي والتراثي فيما يتصل بالهوية المصرية، والأدوات السردية المعنية بالتحليل هنا تتمثل في: المكان الذي يُعد النطاق «الجيوثقافي» الكاشف والمحدد لمضامين الهوية المصرية المتأصلة والمتجسد هنا في واقع مدينة الإسكندرية. كذلك تتجلى المكونات السردية عبر اللغة أحد أبرز أدوات إبراهيم عبدالمجيد لتأصيل الهوية المصرية.

أولًا: السرد والتأريخ في أدب إبراهيم عبدالمجيد:

تطورت الرواية العربية واستطاعت فرض خصوصيتها الإبداعية على مستويات التشكيل الجمالي والسردي، "وعملت من خلال بعض التجارب، على النظر في الواقع من خلال التعامل معه باستثمار التاريخ، وحاولت بذلك تقديم صورة جديدة للواقع" وعلاقة السرد بالتاريخ من المواضيع التي أثارت جدلًا واسعًا بين المثقفين ونقاد الأدب؛ في هذا السياق يُؤكّد نقاد السرد إلزامية "التاريخ في الرواية، على الرغم من أنّ الروائي ليس مؤرخًا»، "إلاّ أنّ حاجة السرد للتاريخ تطلبتها التطورات الحاصلة على جميع المستويات، خاصة متطلبات الرواية الحديثة[1].

تعد الرواية التاريخية من أهم أنواع الروايات، نظرًا للزخم المعرفي والقيمة التراثية والتاريخية التي تقدمها، لذلك كانت المقصد الأول للكثير من الروائيين، الذين وجدوا فيها الميدان الأول الذي يعبّرون فيه عن إيديولوجياتهم وتوجهاتهم تجاه أحداث التاريخ. وقد جسدت رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» لإبراهيم عبد المجيد الانتماء الوطني من خلال معالجة قضاياه الوطنية، وأكدت قوميته العربية عبر معالجة إحدى مآسي الأمة العربية خلال فترة الحرب العالمية الثانية، ومحيط مصر المتوسطي بسرد تاريخي جمع بين الواقعي والمتخيّل. وقد اصطبغت ملامح «لا أحد ينام في الإسكندرية» بالسردية التاريخية حيث أضفى الكاتب واقعية التاريخ، التي فرضت نوعًا من الجدية والصرامة، رغم أن الرواية هي عبارة عن واقع لشخصيات شكَّلها الروائي وفق رؤيته الخاصة. إلا أن الروائي رسم بعض ملامح السرد الواقعي للتاريخ في هذه الملحمة الأدبية، لإثراء عمله بجانب واقعي يساهم في

إقناع القارئ بواقعية الأحداث المسرودة، ومعايشته الكاملة لأحداث تلك الحقبة التاريخية الهامة في تاريخ مصر، وقد اعتمد على سرد تلك الحقائق التاريخية على مجموعة من المكونات السردية، تمثلت في:

أولًا: التراتب الزمني.

ثانيًا: المعالم المكانية.

ثالثًا: الوقائع التاريخية.

رابعًا: الملمح التاريخي للشخصية[2].

هنا يثور التساؤل الرئيسي؛ حول إمكانية اعتبار «لا أحد ينام في الإسكندرية "رواية تاريخية؟

وإذا كان ويلاحظ أن عنوان الراوية لا يحيل إلى التاريخ بقدر ما يشير إلى المكان والمتخيل، لكن اهتمام الروائي بالتاريخ، واتكاءه على أحداث الحرب العالمية الثانية يقدم دليلًا وسندًا قويًّا للربط بين هذا العمل وبين التاريخ، فزمن الرواية هو زمن الحرب العالمية الثانية، حيث استند الكاتب إلى حقبة الحرب العالمية الثانية وعمل على رصد التحولات والتفاعلات ما بين البشر بعضهم البعض، وما بين البشر ممثلين في شخصيات الرواية والمدينة، وما بين مصر من خلال الإسكندرية والعالم من خلال الحرب. حيث عمل عبد المجيد على التقصي والتأريخ في قالب سردي أدبي لكل التفصيلات الزمانية والمكانية المرتبطة بزمن الحكاية، فاهتم بالتوثيق التاريخي الذي يحيل إلى مرجعية واقعية ترتبط بزمن الحرب العالمية وما نتج عنها من أحداث انتهت بدخول الإسكندرية فيها. ولعل هذا ما يفسر سر العناية الشديدة بتأريخ كل ما يمت لها بصلة، إضافة إلى تأريخ أحداث الحرب وتتبع تفصيلاتها وتفاعلاتها، فقدم لنا في كل قسم وجزء من الرواية تأريخيًا غير تقليدي وغير منظم على نحو روتيني حتى لا يهرب القارئ ويصيبه الملل[3].

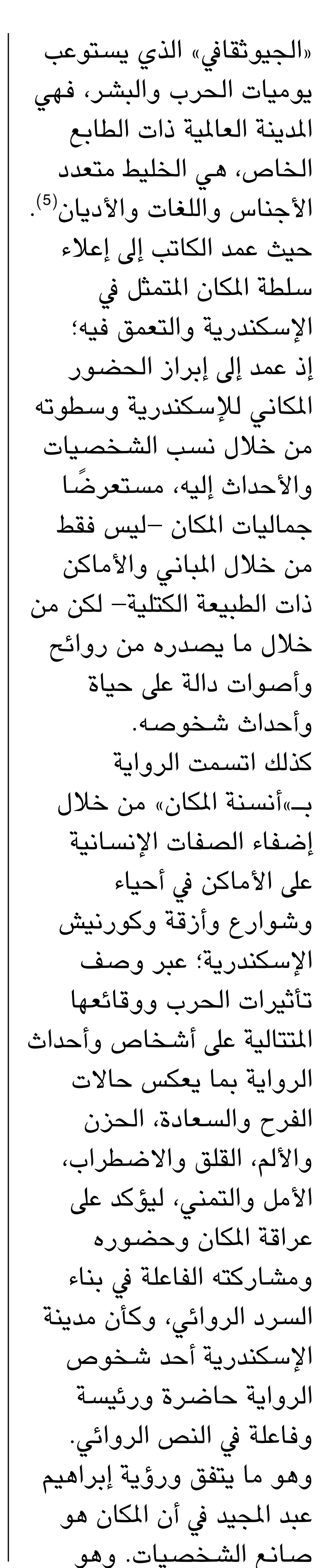


على سبيل المثال وليس الحصر؛ في الجزء العشرين من الرواية يقدم لنا إبراهيم عبد المجيد تأريخيًا شاملًا، لكنه في ذات الوقت موجزًا لوقائع الحرب، بداية من تحالف بلغاريا مع ألمانيا، مرورًا بوصول الجنرال ديجول إلى القاهرة للمرة الأولى، ثم انتحار رئيس وزراء المجر وأزمة تأخر شحن الغلال من الأرياف إلى المطاحن. وانتهاءً بقرار أمريكا بناء أربعمائة بارجة وتسعمائة سفينة وعدد هائل من الطائرات تمول به الحلفاء.

وعبر هذا التأريخ يقدم الكاتب توثيقًا لأخبار الحرب وتطورها حتى وصولها واقترابها من الإسكندرية، كذلك انعكاسات تداعيات الحرب عالميًّا على مصر والإسكندرية داخليًّا.

وعلى مستوى المكان: تحتل الأمكنة مكانة وأهمية خاصة لدى إبراهيم عبد المجيد؛ حيث يقدم لنا الكاتب مدينة الإسكندرية بوصفها نموذجًا مصغرًا للعالم عبر تنوعها الديني، باعتبارها خليطًا من جنسيات متعددة تعكس ثقافات مختلفة، وأيضًا طبقات مختلفة. بما يقدم وصفًا لواقع المجتمع المصري في تلك الحقبة، حيث يستعيد المؤلف مدينة الإسكندرية عبر عرض ملامحها من الناحية المعمارية والاجتماعية، فهي مدينة عالمية جمعت ثقافات الشعوب المطلة على البحر المتوسط وتفاعلت معها، وفي نفس الوقت قدم توصيفًا للواقع الاجتماعي والسياسي المصري من خلال الإسكندرية[4].

هنا تبدو الإسكندرية رمزًا مكانيًّا حيث النطاق



«الجيوثقافي» الذي يستوعب يوميات الحرب والبشر، فهي المدينة العالمية ذات الطابع الخاص، هي الخليط متعدد الأجناس واللغات والأديان[5]. حيث عمد الكاتب إلى إعلاء سلطة المكان المتمثل في الإسكندرية والتعمق فيه؛ إذ عمد إلى إبراز الحضور المكاني للإسكندرية وسطوته من خلال نسب الشخصيات والأحداث إليه، مستعرضًا جماليات المكان –ليس فقط من خلال المباني والأماكن ذات الطبيعة الكتلية– لكن من خلال ما يصدره من روائح وأصوات دالة على حياة وأحداث شخوصه.

كذلك اتسمت الرواية بـ«أنسنة المكان» من خلال إضفاء الصفات الإنسانية على الأماكن في أحياء وشوارع وأزقة وكورنيش الإسكندرية؛ عبر وصف تأثيرات الحرب ووقائعها المتتالية على أشخاص وأحداث الرواية بما يعكس حالات الفرح والسعادة، الحزن والألم، القلق والاضطراب، الأمل والتمني، ليؤكد على عراقة المكان وحضوره ومشاركته الفاعلة في بناء السرد الروائي، وكأن مدينة الإسكندرية أحد شخوص الرواية حاضرة ورئيسة وفاعلة في النص الروائي.

وهو ما يتفق ورؤية إبراهيم عبد المجيد في أن المكان هو صانع الشخصيات. وهو



بلزاك



جابرييل جارثيا ماركيز

لورانس داريل

ما يوضح خصوصية حالة الإسكندرية كمكان في أدب إبراهيم عبد المجيد، الذي يقول عنها: «الإسكندرية منحتني كل شيء، الحب والكتابة والونس، فقد ولدت فى حى كرموز، وهو أحد أشهر الأحياء الشعبية وأكبرها فى مدينة الإسكندرية، وهو حى أصحاب المهن المختلفة، ويرتبط بأحياء صغيرة مثل غيط العنب وكفرعشرى الذى ولد فيه عبد اللّه النديم، خطيب الثورة العرابية».

ثانيًا: تأصيل الهوية:

تلعب الرواية الأدبية دورًا هامًّا في إبراز الهوية الثقافية ومقارنة الآخر بها، حتى أنها تصبح مفتاحا للثقافة، وعلامة من علاماتها. فقد عرف العالم فرنسا بروايات بلزاك، وأمريكا اللاتينية بروايات ماركيز، ومصر بروايات محفوظ، وتعد الرواية من أخطر الوسائل التي تعبر عن الأنثروبولوجيا الثقافية للشعوب، وهي بهذا تمثل نتاجات الثقافة وعناصرها، وتضمن استمرارها، وتعبر الرواية، بشكل أو بآخر، عن رؤية الروائي لمكونات هويته، ومؤثرات ذلك الموقف على السرد للنص الأدبي[6].

في هذا السياق؛ يقول الأديب والشاعر العراقي صالح جواد الطعمة: «نحن في هذا العصر نعيش في قرية كونية؛ فلا

بد أن نتفاعل ونحافظ على أصالتنا. إذا أردنا أن نصبح أدباء فرنسيين أو أدباء أمريكيين فهم ليسوا بحاجة إلينا. أدباء أمريكا اللاتينية لم يقلدوا. بل حافظوا على روحهم وأصالتهم، ولكنهم استطاعوا أن يتكلموا بلغة العصر، ولغة العصر تتجاوز حدود القومية. من هنا تخرج أعمالهم بصورة مؤثرة في مختلف أنحاء العالم»[7].

وهو هنا يطرح لإشكالية هامة تتعلق بدور الأدب والأديب في تأصيل الهوية، و تُعرّفُ الهُويّة بأنها «وصف للمكونات الإنسانية مجتمعة داخل الشخص، وهذه المكونات تشمل العقيدة والحالة الوجدانية والبعد الثقافي والرصيد المعرفي مجتمعين، لتحديد كيف تكون ردود الأفعال أو الاستجابة للمؤثر الخارجي»، هذا من الناحية الاجتماعية. وجاء الاشتقاق اللُّغوي للمصطلح من الضمير «هو»، أما اصطلاحًا، فتُعرفُ الهُوية بأنها «مجموعة من السمات والخصائص التي تضع الفرد في إطار يميزه عن الغير، وقد تكون هذه المُميّزات مشتركة بين جماعة من الناس سواء ضمن المجتمع، أو الدّولة"[8].

من خلال العلاقة ما بين الرواية والتاريخ، وهي العلاقة وطيدة الصلة منذ نشأة الرواية كفن أدبي، حيث أعتد بالتاريخ كأحد الروافد الأساسية للأدباء والكتاب، ومصدر هام من مصادر الإبداع، من خلال استحضار الماضي واستدعاؤه في قوالب سردية وأدبية، تبرز أهمية سرد التاريخ في أدب إبراهيم عبد المجيد؛ كونه يتعلق بالماضي التاريخي والتراثي للأمة العربية عامة والمصرية على نحو خاص، وهو الأمر الذي يتصل بالهوية المصرية اتصالًا مباشرًا معبرًا عن أصالتها وعراقتها. ولا شك أن استدعاء الماضي وتوظيفه روائيًّا يرتكن لبراهين عدة تقترن بحاضر الأمة ومستقبلها الفكري والاجتماعي والسياسي[9].

وهو ما أكد عليه إبراهيم عبد المجيد في روايته «لا أحد ينام في الإسكندرية» حيث عمل على إبراز ثوابت وقيم الهوية المصرية، والتي من أبرزها متوسطية مصر عبر اختيار الإسكندرية لأحداث الرواية بما تمثله من تنوع ديني وثقافي واجتماعي كأبرز مدن البحر المتوسط. وهو ما يتضح من الصفحات الأولى والأسطر الأولى للرواية والتي اقتبسها الكاتب من لورانس داريل في وصفه للبحر المتوسط، حيث قال: «البحر المتوسط بحر صغير للغاية –إن عظمته وامتداد تاريخه يجعلنا نتخيله أكبر مما هو عليه الآن– إلا أن الإسكندرية لا يقل واقعها عما يمكن تخيله عنها».

كذلك التأكيد على ثوابت الوحدة الوطنية من خلال سرد العلاقة بين بطلي الحكاية المسلم الشيخ مجد الدين وصديقه المسيحي دميان، اللذين عايشا ويلات الحرب على الإسكندرية دون تصنيف أو تفرقة؛ فقد شكلت صداقة مجد الدين ودميان نقطة ارتكاز في نسيج الرواية المسلم والمسيحي، منذ لقائهما صدفة عندما أمسكت بهما الشرطة، ثم تنشأ بينهما صداقة عميقة يوم قتل البهى شقيق مجد الدين. كذلك يتتبع السرد مدى تطور هذه الصداقة التي وصلت إلى حد التلاحم بين الرجلين، ومن خلالها يعرف مجد الدين عادات المسيحيين ومعتقداتهم، على النحو الذي يوضح مدى قوة الوحدة الوطنية التي أذابت الطائفية وزاد منها ووطدتها تبعات الحرب العالمية، حيث قدم الكاتب مدينة الإسكندرية باعتبارها رمز تسامح العالم[10].

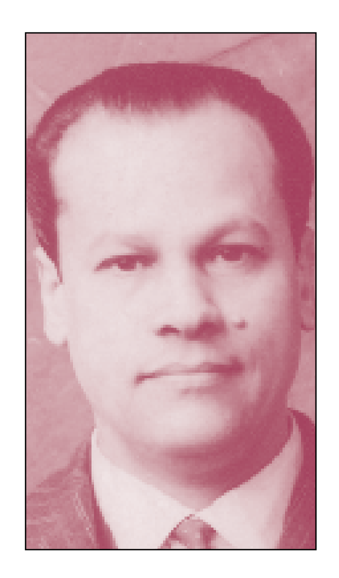
في السياق ذاته؛ ومن خلال الدمج ما بين الهويتين الواقعية والسردية، عمد الكاتب إلى التأكيد على الهوية المصرية وإبرازها، حيث ربط النص بين أحداثه المتخيلة وأحداث فترة تاريخية مهمة في مصر، كما تعمد السارد ذكر الأماكن والشخصيات الحقيقية، بل وأسماء الأغاني والأفلام والروايات

والمسرحيات المختلفة. مما يمثل التحفيز الواقعي هنا ذكر البطل/ السارد التواريخ بالتحديد في كل الأحداث، بالإضافة إلى ذكر الأحداث التاريخية المهمة في حقبة الحرب العالمية الثانية بداية من وصف مشاعر هتلر في مبنى المستشارية في برلين والإرهاصات الأولى للحرب، ثم الانتقال لمجد الدين في قريته واضطراره للخروج والتيه باعتباره –البطل/ السارد– واحدًا ممن عايشوا أيامها ولياليها[11].

فإذا كان نجيب محفوظ قد خطَّ ملامح الشخصية المصرية القديمة والحديثة في الرواية ورسم تفاصيلها المدهشة وظلالها الدالة بكل عبقرية الكاتب وحساسية المبدع وطاقته المذهلة، فإن إبراهيم عبد المجيد وعبر السرد الوصفي والذي يحتل مساحة واسعة في الرواية، قد أضاف بعدًا آخر لملامح تلك الشخصية وهويتها؛ على سبيل المثال التضامن بين شخصيات الرواية المختلفة في أعقاب الغارات وما ينتج عنها من تدمير وخراب، رغم تنوعهم واختلاف عوالمهم ودياناتهم، يعطي ملمحًا هامًّا لقيمة التضامن والتوحد بين نسيج الشعب المصري خاصة وقت الأزمات.

وهو ما يصفه الدكتور محمود أحمد عبد اللّه في كتابه «المواطنة في الرواية المصرية: إدوار الخراط نموذجًا» أن المبدأ الحاكم لإبداعات الخراط الروائية هو «الوحدة في ظل التعدد»، وهو مبدأ تجريدي لمفهوم سياسي اجتماعي، والمتمثل في مفهوم المواطنة، كمبدأ حاكم للرؤية الفكرية المترسخة حول قضيتي الحرية والهوية»، ونفس الأمر يتطابق ورؤى إبراهيم عبد المجيد لإشكالية الهوية، حيث الجمع ما بين سياقين متنوعين (المصري والعالمي) في رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية»، يشكلان جزءًا من جدارية الهوية المصرية.

بناء على ما سبق يمكن القول إن السرد مثل ركنًا أساسيًّا للرواية بما فيها من حوار ووصف «يقابل الحكي، ويشكل معه حلقة تستوعب النص كله». فالأمم لا تزال بحاجة إلى السرد لإثبات ذاتها ووجودها وترسيخ جذور هويتها وثقافتها في ظل تجاذب الثقافات وصراع الحضارات. حيث قدمت رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» صورة حية للمجتمع المصري في حقبة الحرب العالمية الثانية، تمثل الواقع وتعطي نموذجًا للعادات والتقاليد امتدت جذورها في أعماق التاريخ المصري. لا يخفي على الراوية دور الشخصية في كشف الهوية، وكذلك دور المكان في تكوين حاضنة تنمو عبرها الشخصية، فكأنما المكان هنا يلد النموذج ويرعاه دون فصل بينهما.


نجيب محفوظ


صالح جواد الطعمة

ويمكن اعتبار أدب إبراهيم عبد المجيد –خاصة ثلاثية الإسكندرية– تطورًا أدبيًّا نوعيًّا لمدرسة الكتابة التاريخية التي مثلها المؤرخ الكبير الراحل صلاح عيسى، غير أن عبد المجيد طرح التاريخ في شكل روائي سردي انتقل به من القوالب الجامدة للوصف والتحليل التاريخي، إلى ديناميكية وحرارة وحرية الرواية. لكن كل من عبد المجيد وعيسى رغم اختلاف الطابع الأدبي، إلا أنهما اختارا طريقًا شاقًّا، اتفقا فيه في الكثير من البحث، والعودة للأرشيف، والتدقيق، والتأريخ والكثير من القراءة المتأنية والمدققة لكثير من الوقائع والأحداث ⭘

الهوامش:

1– لعياضي أحمد، «التاريخ وجماليات الرواية العربية الجديدة رواية «ليالي إزيس كوبيا» لواسيني الأعرج أنموذجا»، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية– عدد خاص (القاهرة: الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، أكتوبر 2020) ص1120.

2– محمد الكامل بن زيد، السرد التاريخي بين الواقع والمتخيّل في رواية «الجنرال خلف اللّه مسعود (الأمعاء الخاوية)، رسالة ماجستير (بسكرة: قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014/ 2015) ص16.

3– ميساء الخواجة، «المدينة وتحولات الحرب: قراءة في رواية إبراهيم عبد المجيد «لا أحد ينام في الإسكندرية»»، مجلة جامعة الملك عبد العزيز: الآداب والعلوم الإنسانية (جدة: مركز النشر العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبدالعزيز، م 24، 2016) صص136–137.

4– https://www.azzaman.com/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%BA%D9%8A%D9%85%D8%A9-%D9%84%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D9%8A/

5– ميساء الخواجة، مرجع سبق ذكره، ص141.

6– الأدب والهُويّة الثّقافية: الهويّة الواقية (2– 2)– صحيفة الرأي:
http://alrai.com/article/10516937/الرأي–الثقافي/الأدب–والهوية–الثقافية–الهوية–الواقية–(2–2)

7– يوسف حسين محمود حمدان، الهوية وتجلياتها السردية في أعمال إميل حبيبي، رسالة ماجستير (عَمان: كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007) صص18– 20.

8– https://www.darelhilal.com/News/691589.aspx

9– محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة ماجستير (غزة: قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، 2016) ص.ج.

10– ميساء الخواجة، مرجع سبق ذكره، ص142.

11– د.أحمد فؤاد، الهوية الواقعية والهوية السردية في رواية (هنا القاهرة) لإبراهيم عبد المجيد، ورقة مقدمة في ندوة الرواية المعاصرة وإشكالية الهوية (القاهرة: مركز الدراسات الثقافية، المجلس الأعلى للثقافة، الأربعاء والخميس 27، 28 فبراير 2019) ص5.

سردية المنطوقات الأدائية في رواية "البلدة الأخرى" لإبراهيم عبد المجيد



د.نادية هناوي
(العراق)

اعتنى النقد العربي المعاصر بدراسة المنجزات القصصية والروائية لأجيال تلت جيل الرواد، ومن بينها منجز الكاتب إبراهيم عبد المجيد الذي فُحصت مسيرته السردية المقاربة لخمسة عقود وشُخّصت فيها مسائل كثيرة. بعض هذه المسائل فني يتعلق بدراسة الشخصية وبنائها والزمان وتركيبه والمكان وأبعاده والمنظور وصيرورته والحوار وتكنيكاته وبعضها الآخر موضوعي يتعلق بالإنسان والوطن والهوية والواقع والمرأة.

وما زال هناك كثير مما يمكن للنقد العربي أن يقف عنده في منجز إبراهيم عبد المجيد ويسبر أغوار رواياته ومجموعاته القصصية؛ وسنقف في هذا البحث عند لمحة لسانية تميزت بها رواياته، تلك هي لمحة المنطوق الأدائي وتداوله في الكتابة السردية.

ولا خلاف في أن نجاح الفاعلية الكتابية –أيًا كانت هذه الكتابة أدبية أو علمية– يتوقف حتمًا على الكاتب ومدى إتقانه اللغوي الذي يمكّنه من وضع المفردات في المكان الذي يناسب إنجازيتها، وهو ما يتطلب إمكانيات لسانية وخبرة تداولية في هذه الإنجازية وكيفيات توصيل الأفكار وتبليغ الرسائل.

وقد تنبه نقدنا العربي القديم إلى ذلك، فوقف عند اللفظ والمعنى وعلاقة كل واحد منهما بالآخر، وحاول توصيف الفاعلية البلاغية للأدب وطرائق نظم الشعر وصوغه، والتي على وفقها يتم انتقاء مفردات يتحقق فيها الانجاز اللساني المطلوب، في الإبانة عن جمال الذوق وجودته والإفصاح عما في الذهن من مقاصد، وعن ذلك قال الجاحظ: "إنك لا تستطيع العبارة عن حاجاتك والإبانة عن مآربك إلا باللسان، وهذا في العاجل والآجل مع أشياء كثيرة لو ينحوها الإنسان لوجدها في العقول موجودة وفي المحصول معلومة وعند الحقائق مشتهرة وفي التدبير ظاهرة"[1].

والجاحظ كثير التنبيه إلى ما في المأثور العربي من نماذج لسانية ناصعة وأمثلة دامغة تُربي الذائقة وتُقوِّمُ اللسان وتُنمِّي السليقة وتشحذ المخيلة بالإفادة مما في اللغة من طاقة جمالية وأدائية قولية، لا يكتشفها إلا من وهبه اللّه ملكة أدبية أصيلة، ومتّعه بكفاءة لغوية في شكل سليقة سليمة فيها يستعمل أفضل ما جاد به اللسان العربي.

ولأهمية الكلام وضرورة إجادة التحدث بملفوظاته، أطلقت العرب لفظ (الفلسفة) على كل كلام يتقن التفكر

في النفس والوجود عارفًا صناعة الكلام، كما سمّت الفلاسفة متكلمين، وجعلت للقول فنونًا وللكلام أساليب، بعد أن تم تقعيد ضوابط التكلم كمفردات وصياغات نحوية وصرفية وإعرابية، وتحددت أبنية الأفعال وأنواع الأسماء والنعوت والمصادر، ووضعت معاجم في دلالات الألفاظ والمعاني، فضلًا عن الاعتناء بالبديع والبيان حتى صار "أوضح ما يعد في المحصول للعرب من الفضل فصاحتها وحسن منطقها"[2].

والكاتب العربي اليوم هو أحوج ما يكون إلى امتلاك المرجعية اللغوية بالروافد الثلاثة: الموهبة الأدبية والكفاءة اللغوية والمداومة القرائية، متمكنًا من التعبير بأسلوب راق يختار فيه من الكلام أحلاه ومن التعبير أجوده ومن الصياغات أسماها.

والأدب هو أكثر الميادين تماسًّا مع اللغة، وفيه تختبر أهلية الفرد على الإنشاء والتعبير، وما من أديب يدخل عالم الأدب إلا حاز على قدر معين من هذه الأهلية، عارفًا مكمن التداول الأخاذ، ومتقنًا بعضًا من الأساليب اللسانية المتنوعة، وهدفه أن يجعل أدبه طيِّعًا سلسًلا يجذب المتلقين بتلقائية وجمالية تدلل على نفسها بنفسها من الوهلة الأولى التي فيها يتلقى القارئ النص الأدبي.

ولأن "العمل الأدبي حدث لغوي يطرح عالمًا خياليًّا يشمل المتكلم والعوامل والأحداث والجمهور.. الذي يتشكل من خلال تصميمات العمل حول ما يجب أن يكون مشروحًا وما يفترض أن يعرفه الجمهور"[3]؛ يغدو أي نص أدبي نتاج صيرورة ذهنية اعتملت في دواخل الأديب فانصهرت فيها مرجعياته كلها، وتخلّقت فيها مختلف التداعيات والإسقاطات وتسربت إليها مستويات شتى من التناصات التي تتمظهر كانعكاس ذاتي للتداولية الأدبيةSelf Reflexivity، وكصيرورة قولية هي حصيلة عمليات ذهنية عدة. ولا مفر لمن يسعى إلى عالم الكتابة الأدبية –شاعرًا كان أم ساردًا– من أن يكون واعيًا لمقتضيات هذه الصيرورة، عارفًا أثر الإنجاز اللغوي في تداول الإبداع وشيوعه بين القراء. ولا سبيل لجعل الإبداع متداولًا قرائيًّا سوى بإعادة إنتاج الإنجازية القولية من جديد بطريقة خاصة، فيها تتحدد براعة المنتِج/ الكاتب وجودة المُنتَج/ النص الأدبي.

وإذا كان لزامًا على الأديب تحقيق أدائية إنجازية في نصه، فإن أيسر السبل التي عليه اتباعها كي يضمن لنصه النجاح هو إتقان توظيف المنطوقات الأدائية، مما سنمثل عليه برواية (البلدة الأخرى) للروائي إبراهيم عبد المجيد.

واخترنا هذه الرواية لأسباب مختلفة، أهمها أنها عيِّنة مناسبة للفعل الإنجازي السردي، وهي دليل جليٌّ على التداول اللساني وفاعلية توظيفه في الرواية العربية المعاصرة، التي فيها يتقدم إبراهيم عبد المجيد على مجايليه ليكون في طليعة الروائيين العرب المهتمين بالمنطوقات الأدائية وكيفيات توظيفها سيميائيًّا وسرديًّا.

أولًا: سيمائية المنطوقات الأدائية

تعني اللغة الأدائية القدرة على توصيل المعنى بتأثيرات قولية تجعل الملفوظ الكلامي مؤديًا غايته، التي عادة ما تكون أدبية، وبما يتناسب وطبيعة الذات الساردة أولًا، وما يجري داخل الشخصيات من اعتمالات شعورية آخرًا.

وإذا كانت اللغة الأدائية تتجلى في التوصيل والتأثير الجماليين، فإن وسيلتها في تحقيق هذا التجلي تكمن في (المنطوق الأدائي) بوصفه ملفوظًا لا يصور الفعل في قصدية إنجازه، ولكنه يؤديه عمليًّا بناءً على:

1- طبيعة كل مفردة من المفردات وطريقة نظمها كجمل وتراكيب وعبارات.

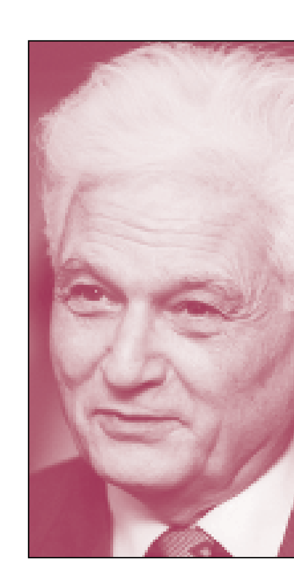
2- طريقة المطابقة بين العلامات اللغوية، والعالم الواقعي والحالة النفسية المعبر عنها، وكثافة الاستثمار للأقوال.

3- صلة الخطاب بالمصالح الشخصية ووضعية المتخاطبين.

وهو ما يدخل في حقل التداولية اللسانية التي لم تعد جزءًا من علم اللسانيات، ولا منعزلة عن علوم اللغة بخاصة وعلوم المعرفة الإنسانية بعامة، وعادة ما ينصب اهتمامها على دراسة "اللغة في الخطاب وتنظر في الوسائل الخاصة به، قصد تأكيد طابعه التخاطبي"[4].

وكان لدراسات بيرس في الفلسفة اللغوية البراغماتية الأثر المهم في تطوير التداولية اللسانية، كما كان لأنثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس أهمية كبيرة في توجيه الاهتمام التداولي نحو الحياة الاجتماعية بوصفها نتاج عمليات تواصلية لسانية تقوم على تبادل المعلومات وتنظيم المنافع والأشخاص والطقوس. ويعد (لانغشو أوستن) واحدًا من المهتمين بدراسة التداولية اللسانية مميزًا بين نوعين من المنطوقات الأدائية:

1- المنطوقات الإخبارية، وهي مقولات تقريرية constaite utterance فيها يكون الإدلاء بالجملة غير واصف واقع الحال، ولا



جاك دريدا



كلود ليفي شتراوس

هيلين كيلر



يعني أن القائل سيفعله كأنه أمام محكمة، وعليه ألا يزاول إبلاغاته المعتادة.

2- المنطوقات الأدائية، وهي مقولات فعلية performative unterance لا تطرح المعاني بتقريرية، ومن ثم لا يُبحث عن صحتها أو خطئها أو خيرها وشرها أو قبحها وجمالها أو جدتها وهزلها أو حسنها وسوئها؛ وإنما هي مراوغات مرئية وغير مرئية اعتمادًا على طبيعة الظروف.

ويؤكد أوستن أن هذا التمييز ينبه إلى حجم اللغة وما فيها من أفعال ينبغي على المتكلم أن يؤديها، ذلك أن اللغة الأدائية تركز اهتمامها على استخدام اللغة بوصفها نشاطًا وصناعة للعالم تشبه اللغة الأدبية[5].

ولأن المنطوق الأدائي هو الذي يحدد إنجازية النص السردي اللغوية، يغدو معيارًا من معايير تحديد أسلوبية السرد، سواء أكانت الإنجازية تقريرية أم كانت إنشائية. وحين نقول إن لغة الأدب أدائية فمعنى هذا أنها ابتكارية، توظف فيها مختلف الأساليب القولية التي تتلاءم مع "التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحدثية والبشرية"[6].

وفي روايات إبراهيم عبد المجيد تغدو اللغة الأدائية عبارة عن إنجازية لغوية تعتمل بميكانيزمية، لا تنقل الدلالات حسب، بل تؤديها أفعالاً سردية وبشفافية تسمح بتكثيف

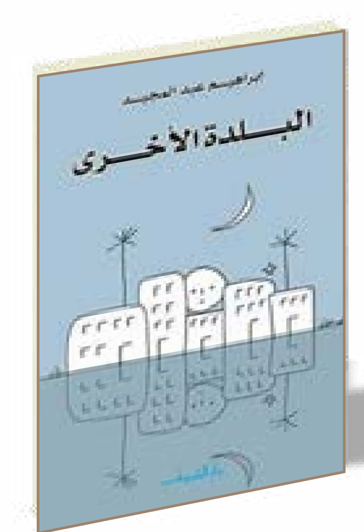
التعبير اللساني، وبمقصدية قولية تحتمل كثيرًا من التأويلات. وهو ما نجده في رواية (البلدة الأخرى) التي فيها يمتزج السرد بواقعية تداولية، وبصورة أدائية فيها الخطاب اللساني يتحدد بحسب ظروف المتكلم الاجتماعية، وكفاءته اللغوية في إنتاج دلالات ذات إحالات إليغورية، غالبًا ما تأتي في شكل تضميني وبمقتضيات اضمار قولية متنوعة.

وتبدأ الرواية بجملة إنجازية هي "انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت"[7]. وبأدائية قولية تكمن في هذا التكثيف الدلالي وتلك الصياغة الاختزالية المتخيلة بواقعية تتأكد رمزيتها في نهاية الرواية "بسرعة انفتح باب الطائرة وبسرعة وجدت جواري وأمامي ثلاثة من الجنود"[8] التي بها تتأكد أيضًا دائرية البنية السردية للرواية كونها تنتهي بما كانت قد ابتدأت به.

ولا تعني إنجازية الجمل السردية أنها إخبارية تنطق بتقريرية، لأن المحامل الدلالية لكل منطوق أدائي لا تخضع لمقياس الصحة والخطأ.

وما يزيد في دلالية المنطوقات الأدائية أنها تُظهر السارد الذاتي (إسماعيل) دائم الذهول وكثير التيهان، ساهم الحال متكدر الهيئة غير عارف ما يجري حوله، ولا هو دار كيف يمكن للأقدار أن تسيِّره، وهو منقاد لما ترسمه له من مصير على طول الرواية وعرضها "لا أدري كيف عرفت أمي أنه سافر إلى السعودية، ولا أعرف الدافع الذي جعله يرسل أكثر من خطاب يعرض فيه مساعدتي في الحصول على عقد للعمل"[9].

ولا مناص من القول إن عدم الدراية من جهة واستحكام البنية القولية للأفعال من جهة أخرى أكدا أن القدر هو الفاعل السردي الذي منطوقاته الأدائية تتجلى من خلال إسماعيل وهو يتكلم ويتحرك أمامنا، ونحن نسمع كلامه ونشاهده وهو يمارس أفعالًا ذات ملفوظات هي عبارة عن أداءات استرجاعية درامية حينًا "تركت عيني ترتفعان وتنخفضان مع الاقمشة المعلقة في علَّاقات عالية امام المحلات"[10]، وأوصاف مكانية بانورامية حينًا آخر "رأيت البلدة



تقترب ممتدة على الجانبين بمبانيها المنخفضة البيضاء ودخلناها"[11].

وليس أدل على لا أدرية إسماعيل سوى هذه الجمل الاستفهامية التي تترى على لسانه وهو يسرد وقائع شاهدها فزادته حيرة، وجعلت حياته كلها مرهونة بحل لغز كان يشعر أن عليه أن يحله. فتركزت أغلب تلك التساؤلات حول الفتاة (واضحة) التلميذة التي فُصلت من المدرسة ووصفت بالفاجرة وأحبها إسماعيل، لأنه تصور أنها هي الخيط الذي سيوصله إلى الحقيقة "لماذا حقًا لا أستطيع الابتعاد ولا أطيق الاقتراب من واضحة بنت سليمان بن سبيل؟"[12]، أو "لماذا أنا هنا؟ سؤال صعب يا واضحة أصعب منه أن أراك وجهًا لوجه وكأني كنت أعرف"[13].

وكثرة التساؤلات لا تعني الشك فيما هو موجود ويقيني حسب، بل هي تعني أيضًا أن كينونة الإنسان –ساردًا كان أم مسرودًا– مسلوبة في إرادتها ومغلوبة في أدائها ومقيدة في ملفوظاتها بقوة خفية، هي أعقد معرفة وتركيبًا من السارد، كما أنها أعلم منه بمسروداته. ولقد عرف الروائي إبراهيم عبد المجيد كيف يوجه أدائية السارد الذاتي توجيهًا سيميائيًّا

يعزز فحوى ضيق الحال، واللاأدرية الذهنية، ضامنًا لواقعية روايته أن تكون استفزازية بمحمولات تتضاد لتتفق، وتتفق لتتضاد بغية الظفر بالحقيقة من خلال:

1- الملفوظات الاسمية التي اختيرت على فرضية قولية توحي بعكس ما تظهره، فاسم الفتاة/ اللغز هو (واضحة)، واسم البطل المغلوب الذي ما نجا من قدره هو (إسماعيل)، وأسماء الأصدقاء الأقرباء (سعيد ووجيه وعابد ونبيل)، بينما هم كانوا الأعداء الغرباء.

2- الملفوظات الوصفية التي انبنى اختيارها على فرضية تخييلية فيها يجتمع واقعان؛ الأول واقع يومي يتمثل في البلدة تبوك السعودية "لم أعد أرى في الشارع نساء أي نساء"[14]، والواقع الثاني افتراضي يتمثل في عيانية ما يراه إسماعيل يجري ويتشكل أمامه، بينما لا يراه غيره "هذا حقًّا زمن الكذب الجميل وأنا واحد من رجال هذا الزمن"[15]، و"حية هي إذن لم تمت"[16].

بهذين الأمرين تجلت سيميائية المنطوقات الأدائية في الرواية كأسماء وأوصاف، حتى كأن "ما نطلق عليه اللغة لم يكن في أصله وغايته إلا لحظة أو نمطًا.. ولم ينجح شيء في العمل على نسيان ذلك"[17].

ليس أدل على لا أدرية إسماعيل سوى هذه الجمل الاستفهامية التي تترى على لسانه وهو يسرد وقائع شاهدها فزادته حيرة، وجعلت حياته كلها مرهونة بحل لغز كان يشعر أن عليه أن يحله. فتركزت أغلب تلك التساؤلات حول الفتاة (واضحة) التلميذة التي فُصلت من المدرسة ووصفت بالفاجرة

ثانيًا: سردية المنطوقات الأدائية

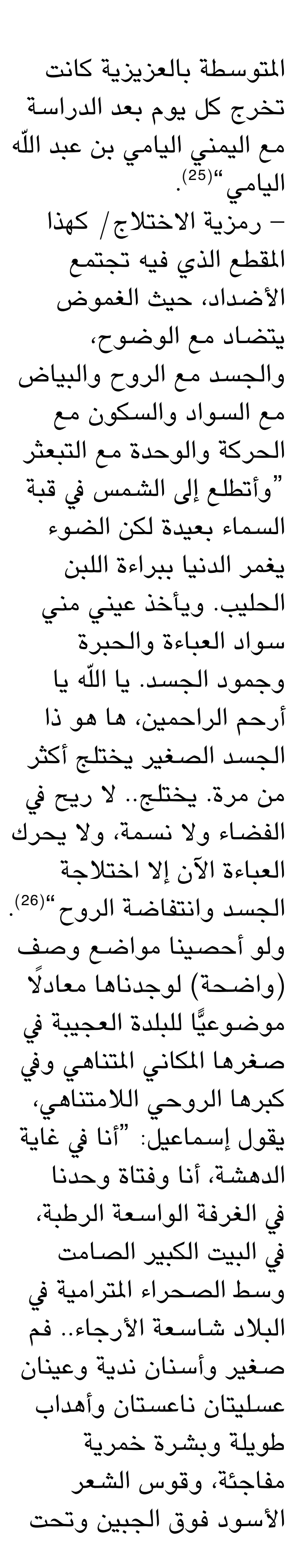
إذا كانت اللغة تشكل العالم بطرق معينة ومنها الطريقة السردية، فإن "نموذج الأدائية يقدم طرحًا معقدًا إلى حد كبير للقضايا التي يتم التصريح بها مرارًا بطريقة فجة، كما في الحدود غير الواضحة بين الحقيقة والخيال والمشكلة في الحدث الأدبي. والأدب بوصفه فعلًا يمكن أن يقدم نموذجًا للتفكير في الأحداث الثقافية على وجه العموم"[18]. وتحفل رواية (البلدة الأخرى) بالتباسات قولية تتأتى من احتدامية السارد الذاتي بالواقع الجديد، وقد وجد نفسه مصادفة في خضم تيار جارف، مغامرًا بلا دراية، بدءًا من لحظة نزوله من الطائرة.

وتتمظهر ثيمة المصادفة في منطوقات سردية هي عبارة عن أدائيات مشهدية وسلوكية، فيها شتى الصور المتضادة والمتداخلة، فالصداقة تلفها العداوة، والأحلام تنتهكها المخاوف، والمغامرات تحبطها الانتكاسات، والحياة يخاتلها الموت، ومسرات الحب تكتسحها اعتلالات الاغتراب. ولا انفراج لهذا الاحتدام السردي سوى بفرار البطل هاربًا من البلدة، لكن المصادفة تظل تفعل فعلها معه أيضًا، حتى إذا استقل الطائرة، تكون المفاجأة في انتظاره وقد انفتح باب الطائرة وصار هو المنفى لا المنجى، وثلاثة جنود يريدون

القبض عليه.
ومما عزز من تحبيك المنطوقات الأدائية هو هذا التمظهر بواقعية رمزية تجعل أقوال السارد الذاتي تشي بالشك والتضاد إزاء بلدة غامضة ومريبة واستثنائية "الطريق خالٍ حقًّا، لكني لم أركب من قبل سيارة تكاد تطير"، أو "ظهرت البلدة الصغيرة واختفت بسرعة" أو "وكأني أرى الصمت نفسه، فقد توقف كل شيء عن الحركة. الآن فضيحة جديدة".
ولا غرابة في أن تكون المنطوقات الأدائية محققة لأغراضها الدلالية وهي تتوسل بالسرد أداة وبالترميز غاية، فلا تكرارات إلا وهي مقصودة لذاتها، ولا تضادات إلا وهي موضوعة في مكانها، ولا انتهاكات قولية إلا وهي ناجمة عن تهيؤات حلمية واختلالات بصرية "النساء لا أرى وجوهن إلا كشعاع يختفي وسيارات زاحفة إلى الناحيتين ورائحة شواء. وأكاد أرى راقصات من ألف ليلة وليلة يوزعن الكؤوس على المارة، مترعة بشراب ثقيل، وشهريار يمر في موكب من الغلمان والقيان خلفه بأعلام وصنوج"[19]، وبذلك تسبق الكتابةُ اللغةَ كما يذهب جاك دريدا القائل: "إن مجيء اللغة هو مجيء اللعبة، وترتد اللعبة اليوم على ذاتها فتمحو الحد الذي تصورنا أن بمقدورنا تنظيم مرور العلامات انطلاقًا منه"[20].
وعادة ما تنمُّ سردية المنطوقات الأدائية عن مواقف قولية محملة بهمٍّ إنساني ذي سمات فكرية وطوابع أخلاقية، يقسِّم التداوليون ملاءمتها الى قسمين: القسم الأول هو إجادة الملاءمة "أنا العاصي الذي لا يعرف ذنبًا ارتكبه"[21] والقسم الآخر هو إساءة الملاءمة "لا أحد رأى جسدك يختلج غيري أنا والشمس، لا بد أن الشمس رأته، هي التي كانت تسكب أشعتها على الكون ببراءة اللبن الحليب، سأرى جسدك الآن أمامي، هل يختلج أم يختلج جسدي أنا هذه المرة؟"[22].
وينجم عن هذين القسمين من الملاءمة تفاوتٌ في رمزية الأداء الوصفي للأقوال والأفعال، مما يسميه (لانغشو أوستن) بالمغالطة الوصفية ومعناها "أن عددًا من الكلمات المربكة والمستعملة في تصريحات وصفية على ما يظهر لا تستخدم لتشير إلى سمة خاصة إضافية في الواقع الذي بلغ عنه، إنما تشير (لا تبلغ) إلى الظروف التي أدلي بها التصريح أو إلى تحفظات بشأنه، أو إلى الطريقة التي يجب تناوله بها"[23].
فمثلًا يصف السارد (واضحة بنت سليمان) وقد غطت العباءة والحبرة السوداوان تفاصيل جسدها في سياق رمزي ليس القصد منه الإدلاء بتفاصيل الجسد المختفي بقدر الإيحاء بتفاصيل الجسد الميت "تصلبت عيناي على الجسد الصغير ضائع القسمات تحت العباءة السوداء الواسعة. أريد يا ربي ساعدني أن أرى وجهها.. الحبرة فوق الوجه ثقيلة.. يقيني أنها ماتت واقفة، وأملي المؤلم أن أراها تتحرك، آه لو تتحرك! إنها حتى لا تهتز مع حركة العربة"[24].
وتعكس سيميائية اللون الأسود الفناء الجسدي كمغالطة وصفية لحالة الاختفاء التي أسفرت عن إنجازية تداولية بعلامتين سرديتين هما:
– درامية الإماتة/ حين يصور الفتاة وقد ماتت مجازيًّا بفضيحة وصفها بالفاجرة "سيارة شرطة مكشوفة في صندوقها الخلفي شرطي يمسك ميكرفون، وجواره امرأة أو فتاة مغطاة بالسواد من الرأس حتى القدم، واضحة بنت سليمان بن سبيل التلميذة بالمدرسة




إبراهيم عبد المجيد تشارلز ساندرز بيرس لانغشو أوستن



المتوسطة بالعزيزية كانت تخرج كل يوم بعد الدراسة مع اليمني اليامي بن عبد اللّه اليامي "[25].

– رمزية الاختلاج/ كهذا المقطع الذي فيه تجتمع الأضداد، حيث الغموض يتضاد مع الوضوح، والجسد مع الروح والبياض مع السواد والسكون مع الحركة والوحدة مع التبعثر "وأتطلع إلى الشمس في قبة السماء بعيدة لكن الضوء يغمر الدنيا ببراءة اللبن الحليب. ويأخذ عيني مني سواد العباءة والحبرة وجمود الجسد. يا اللّه يا أرحم الراحمين، ها هو ذا الجسد الصغير يختلج أكثر من مرة. يختلج.. لا ريح في الفضاء ولا نسمة، ولا يحرك العباءة الآن إلا اختلاجة الجسد وانتفاضة الروح "[26].

ولو أحصينا مواضع وصف (واضحة) لوجدناها معادلًا موضوعيًا للبلدة العجيبة في صغرها المكاني المتناهي وفي كبرها الروحي اللامتناهي، يقول إسماعيل: "أنا في غاية الدهشة، أنا وفتاة وحدنا في الغرفة الواسعة الرطبة، في البيت الكبير الصامت وسط الصحراء المترامية في البلاد شاسعة الأرجاء.. فم صغير وأسنان ندية وعينان عسليتان ناعستان وأهداب طويلة وبشرة خمرية مفاجئة، وقوس الشعر الأسود فوق الجبين وتحت رباط الرأس الأخضر ينبيء بشعر غزير خلفه "[27].

والمتحصل من جراء تلك المغالطة الوصفية إنجازية تداولية محملة برمزية أن (إسماعيل) ليس ذبيحًا بل هو قتيل أطاحت به سكين الحرية وتركته صريع الحقيقة في بلدة لم يعرف فيها سوى المنع والغموض.

وعلى الرغم من اغترابه الروحي وإحساسه بالعزلة، فإن شعورًا غريزيًّا يؤكد له أن الحقيقة ناصعة "ولو غُطيت بألف غربال".

هذا إلى جانب التناصات التي لعبت دورًا مهمًّا في سردنة المنطوقات الأدائية من خلال التعالق مع بعض النصوص القرآنية أو التعالق النسوي ما بين صورة هيلين كيلر[28] وصورة (واضحة) من ناحية أن الإرادة الإنسانية واحدة في جرأة المغامرة والرغبة في إثبات الوجود.

وكذلك التناص مع رواية (ليس في رصيف الأزهار من مجيب) التي تشترك أفعالها الإنجازية مع الرواية موضع الرصد في ثيمة (الإنسان الحائر) وما يرتبط بذلك من النسيان والتذكر والإدراك واللاإدراك.

فيتماهى (إسماعيل) وهو يجد في الطائرة حلًّا لغربته وشكوكه مع (خالد بن طوبال) الذي قفز من القطار كي يحل اللغز مفكرًا في أمرين معًا: أن يجد بانتظاره أحدًا وثم

يشك أن يكون هناك أحد بانتظاره على الرصيف، "سرقتني الرواية الصغيرة العجيبة كما سرقتني أول مرة قرأتها"[29].
وبسبب هذه التعالقية غدا الطابع الدرامي لأغلب المشاهد السردية في رواية (البلدة الأخرى) مستوحى أو بالأحرى متقاربًا مع درامية رواية (ليس في رصيف الأزهار من مجيب)، التي يرويها سارد موضوعي بضمير الشخص الثالث "جالت كلمات خالد طويلًا في خواطر سيمون، فقد كان يحمل كلماته الرصانة المؤلمة المربكة كمن يضفي على نفسه طمأنينة أولئك الذين يشيخون قبل الأوان، والذين يتجنبون الكلام قدر المستطاع حتى لا يقولوا شيئًا"[30]، ناهيك عن تقارب أسلوبية التكرار في كلتا الروايتين أيضًا.

ختامًا.. فإن ما تثبته إنجازية تداول سردية المنطوقات الأدائية في رواية (البلدة الأخرى) هو أن الكتابة "واسطة لواسطة وسقوطًا في خارجية المعنى"[31] كتعبير عن نوايا السارد في التعامل مع مسروداته ومع المسرود له. وعلى الرغم من طول هذه الرواية، فإن البنية السردية جاءت محبوكة حبكًا يجعل كل منطوق أدائي موضوعًا في مكانه، ومؤديًا غرضًا يكمل فحواه المنطوق الذي يأتي بعده وهكذا.. بلا حشو ولا تطويل، بل بمتانة لسانية إنجازية تقنع القارئ وتحمله على تداول قراءة الأحداث ومتابعة مسارها مكتشفًا ما سيجري للسارد من مفارقات غير محسوبة ومجريات غير متوقعة.
وهذا التناسق المتوازي بين أدائية اللغة السردية من جهة وكبر حجم الرواية والصبر على قراءتها من جهة أخرى، أمر قد لا نصادفه كثيرًا في الروايات الحديثة وإنما في الروايات الكلاسيكية، لكنه يظل محدودًا نوعًا ما، استنادًا إلى ما يمتلكه الكاتب من موهبة وخبرة سردية، فضلًا عن طبيعة الظروف الموضوعية التي تتحكم في أمزجة القراء وتجعل لكل عصر وأوان أجواءه الخاصة المحددة لمواضعات التداولي القرائي وأشكاله.
ولأننا اليوم في عصر رقمي متسارع طغت فيه برامجيات الذكاء الصناعي الافتراضية، تغدو الكتابة بلغة إنجازية تطوّع اللغة تطويعًا أدائيًا، أمرًا مهمًّا في جذب القارئ نحو عوالم السرد الروائي مهما كانت هذه العوالم معقدة وكبيرة، وهو ما تمكّن منه الكاتب إبراهيم عبد المجيد كلَّ التمكن ○

الهوامش:

1- رسائل الجاحظ، الجزء الرابع، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص231- 232.
2- المصدر السابق، ص227.
3- مدخل إلى النظرية الأدبية، جوناثان كولر، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2003، ص49.
4- التداولية من أوستن إلى غوفمان، فيليب بلانشيه، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، سورية، ط1، 2007، ص18.
5- ينظر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ص133- 135.
6- التداولية من أوستن إلى غوفمان، ص18.
7- البلدة الأخرى، رواية، إبراهيم عبد المجيد، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص5.
8- الرواية، ص532.
9- الرواية، ص13.
10- الرواية، ص35.
11- الرواية، ص34.
12- الرواية، الصفحات 9 و11 و37 و239.
13- الرواية، ص149.
14- الرواية، ص40.
15- الرواية، ص30.
16- الرواية، ص39.
17- في علم الكتابة، جاك دريدا، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص68.
18- مدخل إلى النظرية الأدبية، ص144.
19- الرواية، ص36.
20- في علم الكتابة، جاك دريدا، ص66.
21- الرواية، ص48
22- الرواية، ص150
23- الفعل بالكلمات، جون لانغشو أوستن، ترجمة طلال وهبة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2019، ص29.
24- الرواية، ص39.
25- الرواية، ص37.
36- الرواية، ص39.
27- الرواية، ص152- 153.
28- هيلين كيلر (1880- 1968) أديبة أمريكية فقدت السمع والبصر وكانت من داعمي الاشتراكية وانضمت إلى الحزب الاشتراكي الأمريكي. لها مسرحية صانع المعجزات، ومن أشهر مؤلفاتها (العالم الذي أعيش فيه) و(قصة حياتي).
29- الرواية، ص227.
30- ليس في رصيف الأزهار من يجيب، رواية، مالك حداد، ترجمة ذوقان قرقوط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1999، ص16.
31- علم الكتابة، جاك دريدا، ص74.

هيمنة المكان على النص السردي: رواية «بيت الياسمين» لإبراهيم عبد المجيد أنموذجًا

د.كريم صبح
(العراق)

يصعب تصور رواية من دون مكان، الذي قد يكون سطح الأرض أو باطنها أو في البحر أو في الجو، أو قد يكون ذهن الإنسان حتى، أو عضو من أعضاء جسده. ويصعب أيضًا ألا يكون المكان أحد العناصر المتعددة التي تشتمل عليها الرواية، مثل الأشخاص والأحداث والزمان. فهل المكان الروائي ضروري ومهم بالفعل إلى حدٍّ كهذا؟

المكان: أبعاده، أهميته ووظيفته

يُنظَر إلى المكان الروائي على أنه «الفضاء الفسيح الذي تقع فيه الأحداث وتتصارع داخله الشخصيات»، ويُعَد «أهم عناصر العمل الروائي، وهو فضاء يحتوي كل عناصر الرواية، كما قد يكون مركز العمل الروائي»، على أساس أن «المكان داخل الإطار الروائي غير المكان في الواقع، إنه فضاء خيالي يتمتع بمقوماته الخاصة، فهو يرتبط بالمضمون لكونه عنصرًا فاعلًا في تطور الرواية وبنائها، وفي طبيعة الشخصية وعلاقاتها»[1]. وهكذا تجد أن المكان في النص الروائي يتخطى كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تجري عليها أحداث الرواية، فهو العنصر الذي يغلب على الرواية، وهو ما سيثبت في الأنموذج موضوع هذه الدراسة، كما يمثل محورًا رئيسًا من المحاور التي تدور حولها عناصرها، لذا وصل الأمر ببعض النقاد إلى القول إن الرواية تفقد خصوصيتها وأصالتها بالنتيجة حين تخلو من عنصر المكان[2]. أثبتت بعض الدراسات الرصينة أن المكان يوازي في الأهمية عناصر الرواية المعروفة جميعًا، بل يرتبط بكل تلك العناصر أو ببعضها أو بواحد منها في الأقل، فبحسب ناقد عراقي معاصر، فإن «المكان ليس خارطة.. في النص يكون المكان روحًا ملموسة وهائمة.. ولا مكان بلا زمن، ولا زمن بلا مكان، حتى لو كان فضاءً أو مخيلة»[3]. ومن باب أولى أن تتلازم العلاقة بين المكان والإنسان، ولا سيما أن المكان هو «حاضن الوجود الإنساني وشرطه الرئيس»، ليبقى المكان حقيقة معاشة ويؤثر في البشر بالمقدار نفسه الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي[4] أو صامت، ولكنه يحمل دلالة، وهي تعبر عن نفسها خير تعبير في الفن. فعندما يذكر السارد أشياءً من المكان فهي بمثابة علامات تدل عليه

وعلى جزئياته، على النحو الذي ستعبر عنه الإشارات المتكررة في دراستنا هذه إلى شجر الياسمين في «بيت الياسمين»، ولن تكون بالسارد حاجة إلى تعريف تفصيلي لمدينة مشهورة، بل يكتفي باسمها وبعض مناطقها في سياق نصه السردي، فتصبح تلك المناطق إحالات تمنح القارئ أبعادًا معرفية وتأويلية ونفسية[5].

والمهم بالمقدار نفسه أنه يصعب النظر إلى المكان على أنه عنصر زائد في الرواية. ففي أحايين معينة يكون هو الهدف من وجود العمل الروائي كله[6]. فما كان لرواية «الشيخ والبحر» أن تلقى القبول الإنساني الشامل الذي حظيت به لولا العنت الاستثنائي الذي يصادفه عجوز كوبي وسط بحر متلاطم الأمواج زاخر بالمخاطر من أجل لقمة العيش. هل هي مصادفة أن تبدأ الرواية بالآتي: «كان رجلًا عجوزًا يصيد السمك وحده في قارب عريض القعر في تيار الخليج. كان قد سلخ أربعة وثمانين يومًا من غير أن يفوز بسمكة واحدة»؟[7] ماذا لو جرت الأحداث على البر وكانت للعجوز مهنة أخرى غير الصيد، ولا سيما إذا ما وضع في الحسبان الرأي القائل إن المكان في الرواية إنما يقوم في خيال المتلقي وليس في العالم؟ فمكان كهذا تعمل اللغة على استثارته من خلال ما تمتلكه من قدرة على الإيحاء، ولذلك لا يعني استعانة الروائي بوصف المكان أو تسميته تصوير المكان الخارجي وإنما المكان الروائي لإثارة خيال القارئ[8].

ووُجِدَ مَن لاحظ المظهر الجغرافي المباشر للمكان، مثل الجبل والطريق والبيت والمدينة.. إلخ، ومظهره الخلفي غير المباشر، بإمكانية تمثله بوساطة بعض الأدوات اللغوية ذوات الدلالات غير التقليدية، «مثل سافر، خرج، أبحر»، حينها «يكون المكان حاضرًا كصدى وضمن خلفية»[9]، علما أن المكان قد يأتي بصفة وعاء يحتوي الأشخاص وحركاتهم وتوجهاتهم الفكرية والثقافية، كما في ثلاثية نجيب محفوظ المشهورة «بين القصرين، قصر الشوق والسكرية»، فقد تبين أن العنونة هي أسماء لأحياء شعبية في القاهرة، وليس من غرابة في عنونة الروايات بأسماء الأحياء، فهي ليست روايات أحداث، إنما تتعداها إلى عالم أكبر، يتجاور الناس، يتناقشون ويتخاصمون فيه، وتتعاقب عليهم العهود وهم في المكان نفسه، وتتنوع وتكثر الأحداث، وتكبر الشخصيات في العمر، ويولد الجديد وتتغير معالم المكان. مع ذلك، يبقى المكان حاويًا لكل ذلك. وبتعبير نقدي، يُنظر إلى الأمر على أنه «تماهي الأزمنة، وثبات الأمكنة»[10].

والأكيد طبقًا لما تقدم، فإن المكان هو العنصر الطليعي في أي عمل سردي، بل عدّه بعض النقاد «الهيكل» الذي يحمل عناصر السرد الأخرى، ومن خلاله يقدم الكاتب للقارئ تلك العناصر الأخرى، مثل الزمان والأحداث والشخصيات الرئيسة والثانوية. والمكان في مجمل الأحوال إما يكون حقيقيًّا بتفاصيله كافة ويعبر عن تجربة معاشة ما يكون من شأنه ربط السرد بالواقع طوال أحداث الرواية، أو أن يكون متخيَّلًا برمته، وهو ما يمنح الكاتب حرية أكبر ويدفعه إلى التحرر من معطيات متعددة[11]. وفي سياق ذلك كله قد تجد المكان المفتوح داخل الرواية، والذي يختلف حتمًا عن المكان المنغلق. «فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة

دائمًا على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائمًا مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع»[12]، مع أننا سنلاحظ في سياق هذه الدراسة أن الـ»دائمًا» هنا مهملة هناك.

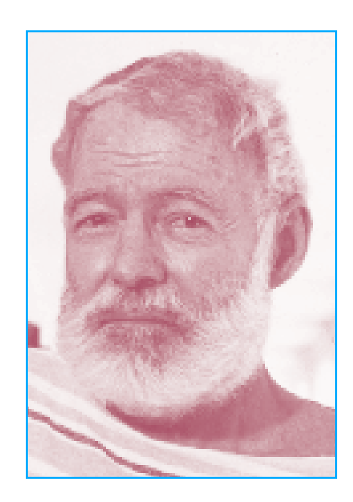
وماذا عن وظيفة المكان؟ بإيجاز، للمكان إسهامه في تطوير المعاني داخل الرواية. ففي بعض الأحوال يتخلص من تبعيته وسلبيته، بل يمكن للروائي في أحوال أخرى أن يجعل منه أداة للتعبير «عن موقف الأبطال في العالم»، وهو كما له وظيفة داخل العمل السردي بوصفه المحدد الرئيس للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث، فإن له وظيفة خارج النص السردي، من خلال عمله «على تفجير طاقات المبدع»، وتعبيره «عن مقاصد المؤلف، إضافة إلى تحفيز القارئ لإعطاء قراءة جديدة لدلالة هذا المكان»، ناهيك عن أنه «يأخذ على عاتقه السباحة بالقارئ في عالم متخيل، تلك الرحلة من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد»[13].

طغيان المكان على أنموذج الدراسة

ليس أمرًا نادرًا أن تجد رواية بعنوان ذي مدلول مكاني مباشر، على نحو ما لاحظناه على ثلاثية نجيب محفوظ. وكذا ينطبق الأمر على رواية المصري ابراهيم عبد المجيد «بيت الياسمين» الصادرة في القاهرة في عام 1986، وجاءت في 137 صفحة[14]. لكن الفرق أن الأخيرة يمكن عدُّها رواية مكان بامتياز، حتى إن المكان فيها يبدأ من عنوانها «بيت الياسمين» ولا ينتهي إلا في السطورالخمسة الأخيرة من الصفحة 137، أي بالضبط في الصفحة الأخيرة منها[15]، وبذلك يكون المكان فيها قد حقق هيمنته على السرد ونصه، فلا تكاد صفحة من صفحاتها تخلو من الإشارة إلى المكان بصورة مباشرة أو غير مباشرة. على سبيل المثال، فإن اسم مدينة الإسكندرية (المكان الكل الذي تجري فيه أحداث الرواية) وحده ورد 31 مرة على نحو مباشر في الصفحات: 8، 14- 16، 21، 25، 39، 49، 51، 56، 60، 65، 69، 85- 86، 89، 93- 94، 104، 110، 114، 128- 129.

وورد اسم «بيت الياسمين» (المكان الجزء من المكان الكل)، من دون حسبان وروده في العنوان طبعًا، تسع مرات في الصفحات: 54- 55، 59، 72، 96، 129، 137.

بصرف النظر هنا حتى عن ضرورة أن تتبادل الإسكندرية، وهي المكان الكل، و»بيت الياسمين»، وهو المكان الجزء منها، عدد مرات الورود في الرواية، فالمفروض أن «بيت الياسمين» هو البطل الرئيس الثاني للرواية إلى جانب بطلها الرئيس الأول «شجرة محمد علي»، انطلاقًا من حقيقة أن أي جزء (مكان، زمان، حدث) يؤخذ بصفته أنموذجًا للتعبير عن أحوال الكل، وإلا فهناك صعوبة ترقى إلى حد الاستحالة في متابعة مجتمع برمته في حركته اليومية على الصعد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، مع ملاحظة أن الجزء الذي يفترض به أن يعبر عن الكل في الرواية ما هو إلا فيلا يكثر بها شجر الياسمين، تقع في الشارع الذي يعيش على جانبيه «شجرة محمد علي» وصديقه عبد السلام، لتتكشف لنا منذ وقت مبكر عراقة الفيلا، أو هذا ما سنخلص إليه عندما نستمع إلى عبد السلام وهو يؤكد لصديقه أن «بيت الياسمين هذا أقدم من عمري وعمرك»[16]. هكذا، فإن حضور المكان القوي يبدأ مع أول صفحة للرواية. فبطلها «شجرة محمد علي» العامل في «مصنع بناء السفن



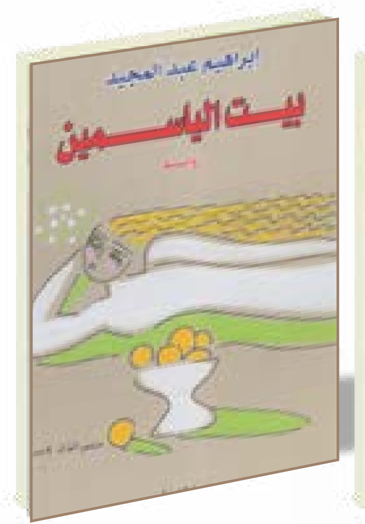
أرنست هيمنجواي

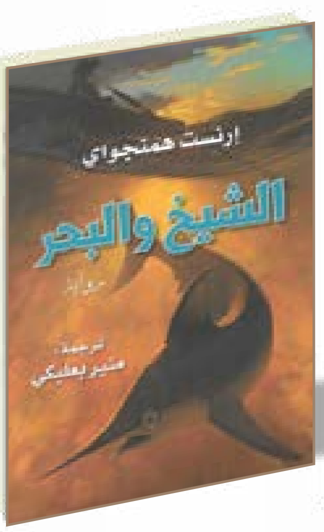
البحرية» في الإسكندرية، يحدثنا عن ركوبه وزملائه العمال «الأوتوبيس» صباحًا للمشاركة في حفل استقبال رأس الدولة، محددًا في سياق ذلك المناطق التي مروا بها: «امتلأ الأوتوبيس بالستين عاملًا وخرج من باب الشركة.. تقدم.. في شارع المكس، وتجاوز منطقة القبارى، ثم كفر عشرى، فميناء البصل، ودخل في شارع السبع بنات، فعندما يتقاطع شارع المكس لا بد تتعطل المركبات ويزدحم التقاطع بعربات الكارو والنقل والمقطورات والأوتوبيسات.. تنتهي فجأة هدأة شارع المكس واستكانة المباني التي على الجانبين»[17]، ثم نرصد من خلال المكان الطاغي بحضوره حركة الشارع الدؤوبة والأمكنة المتوزعة على جانبيه بما يؤلف دفق الحياة المستمرة أبدًا: «وبعد التقاطع اللعين لا تكف الضجة عن مطاردتك. ما تكاد تصل إلى كوبري التاريخ حتى تكون رائحة الخيش والقطن المخزون قد غزتك، وترى رجلًا يتبول واقفًا ووجهه إلى جدار المخازن، ورجلًا يتغوط ووجهه على الطريق.. لكنك حين تصل إلى تقاطع ميناء البصل حيث يلتقي شارع الخديوي مع شارع السبع بنات يصبح المكان رطبًا منعشًا»[18].

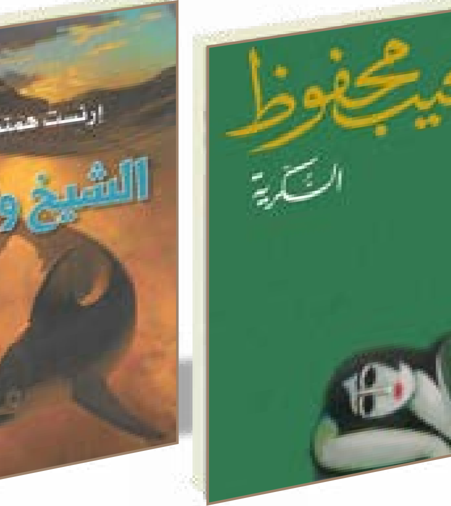
ويحظى المكان الأكبر- الكل باهتمام بطلنا، فتراه يقف عند المدينة الساحلية المشهورة، منتقلًا -في غضون ذلك- إلى الأماكن الأصغر- الأجزاء، التي تخدم حركته: «الإسكندرية في هذا الوقت من كل عام تكون واسعة بالضوء المبهر، يرتاح بحرها في لا مبالاة، وتفتح البيوت نوافذها كامرأة تجفف شعرها تحت ضوء القمر والفتيات تمرحن في الشوارع»، لتبدو المدينة وكأنها مركز نشاط سياسي لا يهدأ ووجب على العمال، وهو في طليعتهم بحكم مسؤوليته القيادية في صفوفهم، أن يسهموا فيه: «هل سيتكرر إخراج الشركات للعمال لتحية الرئيس؟ يزور الإسكندرية في السادس والعشرين من يوليو {الذكرى السنوية لتأميم شركة قناة السويس}.. ماذا لو نقل الرئيس نشاطه إلى الإسكندرية قبل هذا التاريخ؟»[19]، ليتحول المكان في السياق نفسه إلى

مرة أخرى وأخرى يطل المكان، حتى مع موضوعية تأكيدنا على أهمية وضرورة الحديث عن مكان كهذا من الداخل لا من الخارج. فقد عاد "شجرة" يذكر "بيت الياسمين". وفي كل مرة ذكر البيت إنما يفعل ذلك من الخارج، وصفًا وتفاصيل جزئية. ولكنه هذه المرة ابتعد عنه في ظل غياب صديقه، ربما خوفًا بسبب غلبة العتمة عليه

أداة لتكريم أقرب الناس إلى نفسه: «رأيت أمي تقف متعبة على باب الحجرة تتأملني.. قلتُ لنفسي لو يزور الرئيس الإسكندرية في عيد الأم»[20].
ويظل المكان يتشظى ويتفرع كلما تعددت المناسبات الرسمية التي يشترك فيها «شجرة محمد علي» وزملاؤه العمال: «تقرر أن أقف بهم يوم السادس والعشرين من يوليو على طريق جمال عبد الناصر عند محطة سيدي جابر حيث سينزل السادات من القطار الخاص متجها إلى المعمورة. عند تقاطع شارع السبع بنات مع سوق الحقانية أوقفت الأوتوبيس. أعطيت كل عامل جنيهًا واحدًا. استغرقت وقتًا فامتلأ الشارع بالسيارات الصارخة»[21]، لأنه أطال تكرار ما يفعله في كل مرة في مناسبات كهذه. فالإدارة دأبت على إعطائه مبلغًا من المال لينفقه على العمال في الطريق، لكنه تعود على مقاسمة كل عامل المبلغ المخصص له، فإذا كانت حصة العامل جنيهان، فإن أحدهما يكون من نصيب بطلنا، وبذلك أضحى الأوتوبيس والمكان الذي يقف فيه، الموضعين اللذين يستغل فيهما «شجرة محمد علي» العمال في حاجتهم، بدليل أنه يأخذ منهم ما يأخذه بغير وجه حق برضاهم وسكوتهم عن التذمر والشكوى.
يتنقل بنا البطل نفسه من بيته إلى محل عمله، ومن محل عمله إلى بيته ثم إلى المقهى لمقابلة صديقيه حسنين وعبد السلام، ليعود إلى بيته من جديد. وفي إحدى المرات أظهر عزمًا على تغيير مكان سكنه: «قلتُ لأمي سوف أبيع البيت.. سأستأجر شقة واسعة بالجهة البحرية»، فجاءت موافقتها إيذانًا له بالشراء والانتقال إلى الشقة الجديدة، من دون أن يظهر عاطفة تعلق بالبيت القديم. على العكس، فقد بدا مشدوهًا بالشقة: «وللمرة المائة وربما أكثر لم أستطع أن أمنع نفسي من النظر إلى الغرف الأربعة الواسعة، والصالة الفسيحة، والجدران المدهونة بالزيت الفضي، والحمام الواسع الذي يرتفع فيه القيشاني الوردي إلى منتصفه، والذي يلمع السيراميك على أرضيته، والبانيو الكبير، والدش المتحرك»، ليتابع من هناك التفاصيل الأخرى لحياته في أمكنة جديدة: «خرجتُ إلى الشاطئ.. توقعت مقابلة {أصدقائي} ماجد وحسنين وعبد السلام فلم يأتوا. جلستُ وحدي بكازينو بيسو»، وربما انثالت ذاكرته بسني الطفولة والفتوة وهو جالس وحده، بكل ما للمكان من حضور لا يستهان به في تداعياته: «كنتُ أملأ







الطرقات الواسعة صخبًا ولعبًا حول المساكن الشامخة ذات القرميد الأحمر.. تتوسط خلاءً واسعًا تحيطه حدائق.. حولها الطرق المعبدة بالإسفلت اللامع.. في العيد الكبير يخرج الرجال إلى سوق الأغنام القريب فوق جبل الطوبجية لشراء الماعز والخراف، وإلى «عامود السواري» تتشح النساء بالسواد في زيارة لموتاهم.. أشم الآن رائحة الأزقة الضيقة التي كنا نعبرها لنصل إلى شارع باب الملوك»[22].

بدا المكان صدى للتطورات الاقتصادية والسياسية التي شهدتها البلاد في عهد الرئيس السادات، ولا سيما المظاهرات التي عمّت بعض المدن المصرية، بما فيها الإسكندرية نفسها، في مطلع عام 1977 احتجاجًا على رفع أسعار بعض السلع المهمة: «انفتحت البوابات الرئيسة على مصاريعها. اندفع سيل العمال.. أنا معهم.. نحن الآن أمام شركة «باتا». هنا يعمل حسنين. هل أراه؟ مسيرتنا.. امتدت للخلف.. انضم إليها عمال شركات الإسمنت والبترول والدباغة القادمين من المكس ووادي القمر والدخيلة.. نصل إلى كوبري التاريخ.. على الكوبري يصطف جنود الأمن المركزي.. المتظاهرون يحرقون قسم اللبان.. ينفتح أمامنا ميدان المنشية يقابلنا بهواء ثلجي وحشود زاحفة من ميدان عرابي.. لا تفزعنا عربات الأمن المركزي القادمة في اتجاه المرور الخاطئ من شارع توفيق، ولا القادمة من شارع صلاح سالم أو شارع النصر أو الكورنيش، أو التي في أفواه الأزقة.. لا أعرف كيف احترق مبنى الاتحاد الاشتراكي القديم، ولا كيف انقسمت المسيرة إلى طريقين، شارع الغرفة التجارية والكورنيش.. يحترق مطعم نصار ومصطفى درويش ومقهى اللوفر وإتينيوس والمونسينور. من أين أتت كمية الحجارة التي قذفناها فوق الجنود المساكين؟ كيف انصاعت لأيادينا بلاطات الأرصفة؟ وكيف نجوت من الدم والدخان في محطة الرمل وأمام جامع إبراهيم؟ إنني أقترب وحيدًا من محطة سيدي جابر»[23].

وتُفهَم طبيعة الأحوال الاقتصادية لبعض الفئات وتطلعها إلى تحسينها من إشارة النص السردي المترع بالمكان، إلى أماكن تقع خارج حدود البلاد. فها هو بطلنا «شجرة» في المقهى ويلتقي صديقه ماجد الذي حمل معه رسالة صديقهما عبد السلام بعد سفره إلى العراق بحثًا عن فرصة عمل. الرسالة أنبأتنا معهما بعثوره على تلك الفرصة «في منطقة تسمى «الخالص» ليست بعيدة عن بغداد في محطة للصوبات الزجاجية»، ليبدو مفهومًا بعد ذلك سبب تساؤل «شجرة» عن الموقع الجغرافي لإمارة دبي: «أين تقع دبي هذه على خريطة العالم وكيف أدركها الآن؟ أحلام تزوجت منذ شهر واحد زواجًا صامتًا وسافرت مع زوجها إلى دبي أيضًا»، لتقودنا «أيضًا» هذه إلى معرفة من سافر إلى الإمارة قبل أحلام وزوجها في سياق عبارة وردت على لسان بطلنا هكذا: «نور الصغيرة ابنة كوثر سمراء لأن أباها الذي تركها وطفلين آخَرين وسافر إلى دبي أسمر»، لينقلنا «شجرة» كذلك إلى دولة نفطية أخرى تناغم طموحات من يبحث عن فرصة عمل مغرية: «أخبرنا ماجد أنه اشترى سيارة فيات نصف عمر وسيأخذنا في جولة ليلية بالإسكندرية، خاصة وأن الدكتور موسى الصيدلي الذي يعمل عنده هدأت نفسه بعد أن ضمن عملًا في الكويت»[24].

وفي حين نزلت فئات السلم الاجتماعي والاقتصادي، ارتقت فئات أخرى درجاته سريعًا، فكان المكان المعبر

الواضح عن ذاك الصعود السريع حاضرًا بقوة كذلك. فعندما مازح «شجرة» أصدقاءه في المقهى بقوله إنه سيقصد عبده الفاكهاني، وهو أحد تجار الحمضيات، ليزوجه: «أجل. يبيعني امرأة ويشتريني!»، ردّ عليه ماجد بكل جدية: «عبده الفاكهاني لا يهتم بهذه الأشياء الصغيرة، إنه يضارب في أراضي العجمي واشترى مؤخرًا خمسة أفدنة في شاطئ «أبو يوسف» وخمسة في شاطئ «أبو تلات». فيما بعد، علّق «شجرة» على ما قاله صديقه: «عرف ماجد ذلك من زبائن الصيدلية من البدو الذين صاروا يركبون البيجو ويعيشون في الفيلات»[25].

يجد «شجرة» نفسه وسط حياة متدفقة بتفاصيل يكون من شأنها ربطه بالمكان مرات ومرات: «في تلك الليلة سمعتُ حركة في الشقة المقابلة لشقتي. في الصباح، وكان يوم جمعة، وقفتُ في الشرفة في نيتي أن أتطلع إلى البحر. رأيتُ أربع نساء صغيرات جميلات ينشرن الغسيل في وقت واحد أمام الشرفات ويتبادلن التحية والابتسام»[26]، لنعرف أنه كان على موعد جديد مع الأنثى. هذا ما نكتشفه من الحوار الذي دار بينه وبين حسنين في «مقهى اللنش». باغته حسنين بسؤال أثبت لنا من خلاله أن بيته لا يبعد كثيرًا عن المقهى:

– أنت هنا قريب من بيتي ولا تزورني؟

قبل أن يرد عليه عرّف زملاءه العمال الذين كانوا يشاطرونه جلسته به:

– حسنين صديقي.

لم يطل المقام بهما في المقهى. وقفا خارجه، فعاد حسنين إلى سؤال «شجرة»:

– لماذا لم تأت؟ لقد رشحت لك ابتهال فتاتين وكنا رتبنا كل شيء (في سياق محاولته وزوجته تدبير زواج لشجرة).

– لماذا لم تخبرني؟

– حضرتُ أكثر من مرة فلم أجدك، لا في المقهى ولا في البيت.

– وما العمل الآن؟

– لا شيء. تزوجت الفتاتان. موسم صيف والعائدون من دول البترول لا يبقون على شيء[27].

يبدو أنه قد تزوج في النهاية، وأنه رزق بولد أو أنه ينتظر ذلك. يكشف لنا الأمر عندما راح يتأمل مكانًا له سطوة استثنائية: «وقفتُ في الشرفة أملأ عينيّ بالبحر الذي استيقظ مبكرًا معي اليوم ودعاني أنظر إليه. مريح ومرتاح دائمًا هذا البحر لا يحنق ولا يفرح لأحد. ليس فوقه الآن غير سفينة وحيدة في مدى البصر فيبدو بحق سيد الكون. قلتُ يا بحر سأعلّم ابني فيك السباحة في الشتاء الذي هو قادم فيه». وبعد أن يُعمِل المخيال في الحديث إلى ابن لم ير النور بعد، يعود إلى ملامسة مكان آخر: «وقفزتُ في الهواء وعدت داخلًا إلى حجرة المطبخ حيث تقف {زوجتي} نوال مكورة البطن تعد افطارًا شهيًا {قضى بعض الوقت يمازحها قبل أن ينطلق خارجا}. نزلتُ فرأيتُ الفضاء يفتح ذراعيه ضاحكًا بالصفاء.. مشيت فكدت أصطدم بالمقدس يحيى قادمًا من الشارع القديم الذي لم أعد أمشي فيه»[28]. ولأن قصة المدعو «المقدس يحيى» لا تنفصل عن قصة بطل الرواية الرئيس الثاني «بيت الياسمين»، فإننا سنعالجها في سياقه.

اسم «بيت الياسمين» في الرواية ورد أول مرة في سياق حديث أجراه «شجرة» وصديقه عبد السلام وهما يغادران المقهى في طريقهما إلى الشارع الذي يعيش عبد السلام في منتصفه و«شجرة» في نهايته التي تطل على البحر. «شجرة» هو الذي افتتح الحديث:

– ماذا تعرف عن الفيلا

الموجودة بشارعنا والتي بها شجر الياسمين؟

– هل شاهدت بها أحدًا؟

– كل يوم في الصباح الباكر أرى وجهًا جميلًا يطل من النافذة.

– ابتعد عن بيت الياسمين هذا[29].

التحذير الذي واجهه به صديقه يفسر انهماكه بحديث آخر مع نفسه يطل منه المكان وخصوصيته تمامًا: «لم أفهم. لم أشأ أن أسأله لماذا. الحقيقة أريد أن أسأله. أكاد. لقد شدتني رائحة الياسمين منذ انتقالي من الجنوب إلى الشمال. الفيلا الرابضة خلف السور المكلل بالزهور البيضاء والصفراء بدت لي شيئًا سحريًّا غامضًا. نوافذها العالية الدائرية. جدرانها المستديرة وأعمدتها الرخامية وكل شيء فيها يبدو منفذًا على مهل في راحة واتساع.

الوجه المشرق الذي أراه بالصبح والليل يحفز خيالي وفضولي.. يحرك الرغبة المدفونة في الزوج ولا أستطيع التصريح لعبد السلام»، لكن الأخير الذي يعرف الكثير عن البيت، وبعض ما يعرفه يناقض حتى قول «شجرة» من أنه يرى وجهًا مشرقًا نهارًا وليلًا، أفضى بما يعرفه لصديق عمره:

– بيت الياسمين هذا أقدم من عمري وعمرك. أبي وأمي وكل الناس تعرف ذلك. ضُربتُ كثيرًا في طفولتي بسبب تسلقي السور وقطفي للياسمين. صاحب البيت وزوجته يحبان العزلة فلا علاقة لهما بأحد. ينجبان الفتيات فقط. وبناتهما أجمل خلق اللّه. هذه حقيقة. وأسعد الناس من فاز بمجرد الرؤية. ذلك يحدث بالصدفة، ولا أصدق أنك ترى وجه الفتاة كل يوم. الرجل وزوجته لا يسمحان لبناتهما بالخروج إلى الشارع أو المدرسة أو العمل أو الانتظار خلف النوافذ {على أية حال}، لم يعد بالبيت غير بنت واحدة.

– كيف عرفتَ ذلك؟

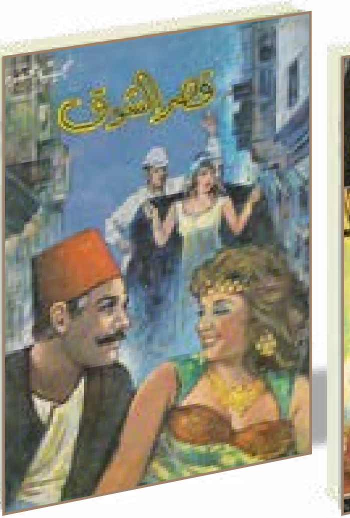
– الأسرار معروفة رغم العزلة. الدخيلة كلها تعرف سر هذا البيت. ربما تعرف الإسكندرية أيضًا. هناك حركة تتكرر كل سنوات.

تأتي إحدى البنات فجأة من الخارج راكبة تاكسي مع رجل في وضح النهار وتنزل حاملة طفلًا. نفس التاكسي لا يتغير. نفس السائق. تتلفت حواليها للحظات قبل أن تنفتح لها البوابة الحديدية، تتطلع إلى النوافذ المحيطة والشرفات كأنها تعلن حضورها. يعرف الناس أن إحدى الفتيات تزوجت منذ عام[30].

كانا يقتربان حثيثًا من البيت موضع حديثهما واهتمامها. فروى «شجرة» ما حدث أمامهما:

«أحسستُ كعادتي بأنفي يسبقني ليشم رائحة الياسمين قبل أن تصلني. وتوقفنا. تاكسي مطفأ الأنوار يقف أمام الفيلا. البوابة الحديدية تفتح ونراها تخرج مرتدية ثوب الزفاف الأبيض.. وجوارها عجوز يرتدي حلة قاتمة ولا صوت. رأينا السائق يفتح لهما باب التاكسي ورأيناهما يدخلان، وسمعنا البوابة الحديدية تغلق، وتحرك التاكسي مهلًا على أرض الشارع غير الممهدة قادمًا نحونا.. ما كاد التاكسي يتجاوزنا حتى التفتنا معًا. رأيناها تطل علينا من خلف الزجاج. تنظر إليّ أم إلى عبد السلام؟ لا يقين. لم يفه أحدنا





بكلمة. صرتُ وحيدًا بعد لحظات. كيف تخلف صديقي عند منزله لا أحس به؟ هل ودعني ونسيته؟ لماذا أكاد أتلفت حولي؟ لم يكن معي شيء وضاع. صعدت شقتي وفتحت النافذة. يا اللّه. أنا أيضًا لم أشعر بهواء البحر البارد عند مدخل العمارة»[31]، ليطغى المكان كذلك على ما أنبأنا به بطلنا، وكل مكان منها يؤشر حركة ما ومغزى ما على الرغم من ثباتها: الفيلا، بوابتها الحديدية، باب التاكسي، الشارع غير الممهد بعد، خلف الزجاج، منزل عبد السلام، شقة «شجرة» ونافذتها، البحر ومدخل العمارة.

ومرة أخرى وأخرى يطل المكان، حتى مع موضوعية تأكيدنا على أهمية وضرورة الحديث عن مكان كهذا من الداخل لا من الخارج. فقد عاد «شجرة» يذكر «بيت الياسمين». وفي كل مرة ذكر البيت إنما يفعل ذلك من الخارج، وصفًا وتفاصيل جزئية. ولكنه هذه المرة ابتعد عنه في ظل غياب صديقه، ربما خوفًا بسبب غلبة العتمة عليه: «كان هذا آخر ما سمعت من عبد السلام في الليلة الأخيرة قبل سفره حين انفردنا في الطريق. كنا دائمًا نعبر بيت الياسمين فنراه مظلمًا إلا من ضوء مخنوق خلف النوافذ فنكف تلقائيًّا عن الكلام. أسأل نفسي عما عسى يفكر فيه عبد السلام حين يعبر البيت. وأقول لعله يتساءل مثلي عني! بعد سفره قررت أن أذهب إلى شقتي من الشارع الموازي، ولا أمر ببيت الياسمين مرة أخرى[32]، ما يشير إلى أنه هجر الشارع الذي يوجد فيه البيت، إنما خوفًا مما تمثله عتمته أو الكآبة التي يثيرها في نفسه منظره ذاك، ولا سيما أنه يفعل ذلك وحده بغياب عبد السلام.

على أن الهجر لم يطل كثيرا: «أخذتني قدماي الليلة إلى الشارع الذي هجرته. رأيت بيت الياسمين مظلمًا تمامًا. لم تعد هناك رائحة يتقدم نحوها أنفي أو تصلني. ذبلت الزهور وأوراق الشجر صارت متربة، سقط معظمها على الأرض جوار السور وجف وانتشر في عرض الطريق ودسته بقدمي فسمعته يتكسر تحتها.. على البوابة رأيتُ قفلًا كبيرًا، وأضاء لي عمود النور الوحيد في الشارع، والموجود أمام بيت عبد السلام، مواسير الصرف على جدار بيت الياسمين الذي سقط ملاطه في أكثر من موضع، وتكلست فوقه الرطوبة، فرأيت ابن عرس فوق ماسورة يجري صاعدًا»[33]. ربما بذلك يكون «شجرة» يعدنا لقبول المصير الذي آل إليه المكان الأهم في الرواية، والبطل الرئيس الأبرز في صنع أحداثها، أو في الأقل، يعيننا على تلافي إصابتنا بالصدمة التي ستضرب أوصاله مرات ومرات بسبب ذلك المصير. فمن فحوى حوار قصير في المقهى بينه وبين كل من حسنين وماجد نفهم ما جرى ويجري وانعكاسه الكارثي على المكان و«شجرة» نفسه. الحوار بدأ بسؤال استفهامي وجهه حسنين لماجد:

– أرأيت بيت الياسمين؟ لقد هُدِّمَ وأصبح مكانه أرضًا فضاء.

«انقبض قلبي {علّق شجرة في قرارة نفسه}. طال الزمن الذي لم أمر فيه من الشارع ولا أدري. قدماي تعودتا على الهجران».

وسرعان ما خاطبه حسنين:

– رأيناه في الطريق اليك. طبعًا تعرفه؟

«خاطبني حسنين هذه المرة. إذن يعرف حكاية بيت الياسمين ويعرفها ماجد، وتعرفها الإسكندرية كلها.. عدت إلى منزلي بعد السهرة.. راودني الحنين أن أعود من الشارع القديم وأرى بيت الياسمين وقد تهدم إلا أني لم أستطع.. ما هو الوطن بالضبط؟»[34]،

السؤال الكبير جدًّا الذي قد يقصد به ألوف الأمكنة غير التي تكون عرضة إلى مصير كهذا في لحظة غفلة من المنطق وهيمنة الجشع بطفيلياته.

نكتشف أخيرًا أن ذلك المصير أجبر «شجرة» نفسه على أن يهجر نهائيًّا الشارع الذي وُجِدَ فيه البيت. اكتشافنا هذا تم من عبارة وردت على لسانه وهو يلتقي إحدى تلك الطفيليات بغير موعد سابق: «مشيتُ فكدت أصطدم بالمقدس يحيى قادمًا من الشارع القديم الذي لم أعد أمشي فيه»[35]، لنعلم من سياق الرواية أن شخصًا بهذا الاسم هو الذي اشترى في وقت سابق بيت «شجرة» لنفسه في مقابل ألف جنيه، وتوسط له عند «عبده الفاكهاني» ليؤجر له إحدى شقق عمارته الجديدة. والمهم في الأمر هنا طبيعة الفئات الجديدة التي حازت لنفسها دورًا اقتصاديًّا طفيليًّا، بكل ما ترتب على ذلك الدور من انعكاسات سلبية، ولا سيما على المكان وقيمته المعنوية والتاريخية. ففي أحد الأيام التقى «شجرة» بصديقيه حسنين وعبد السلام في مقهاهم المعتاد، وسألهما ما إذا كان ثمة الجديد الذي وجب عليه أن يعرفه منهما. فأجابه عبد السلام بأنه «منذ أيام سمع «المقدس يحيى» على محطة الأوتوبيس يشرح لرجل كيف يحصل على النقود من الهواء، فهو يشتري البيوت القديمة لحساب عبده الفاكهاني، منها بيت اشتراه منذ عام بألف جنيه {يقصد بيت شجرة تحديدًا}، وباعه منذ أيام بثلاثة آلاف، وأنه يفوز بعمولة كبيرة من هذه العمليات، وما السجاد والحصير التي يدور بها في الطرقات إلا ساترًا لا ينتظر منه نفعًا»، لتبلغ الأمور ببطلنا حد الصدمة الجديدة. فها هو يبسط وقع ما سمعه على نفسه: «أمضيت ليلة مجنونة كدت فيها أحطم رأسي بيدي. قررت قتل الاثنين، الفاكهاني الذي يبيع الفاكهة الحامضة، والمقدس الذي ورث اللقب عن أبيه الذي لا بد لم ير القدس قط، ذلك القصير المربع السمين الأشقر أحمر الوجه والحاجبين قصير الذراعين صغير الكفين كحشرة. اشتريت نصف لتر براندي لأول مرة في حياتي، شربت نصفه ونمت ميتًا»[36]، وكأن هذا الحنق الذي أقض مضجعه ما هو إلا نوع من التوجع والأسى على ما اقتلع من الجذور، اللذان عبرت عنهما ثورته الصامتة

السلبية ضد « الفاكهاني» و «يحيى»، وألفاظه النابية التي أفردها هنا للأخير الذي تحتم أن يُسبَق اسمه بموجبها بكلمة «المدنس» أو «القذر»، ولكي لا يبقى اسمه مرتبطًا باسم مكان له قدسيته المعروفة.

ولا تهمنا كثيرًا الصدمة الثالثة التي أُصيب بها «شجرة» عندما سمع ما سمعه من المدعو «المقدس يحيى»، بل حقيقة أن المكان العريق الذي يمتد إلى تاريخ غير معلوم على وجه الدقة، ومعبق بذكريات وطموحات ربما بعضها عَرَضي ووليد لحظته، قد «قُتِل» ولا سبيل إلى إعادته إلى الحياة من جديد. لنترك البطل نفسه يعبر عن حقيقة أحساسه عندما أخبره «المقدس يحيى» بمصير «بيت الياسمين» العتيد. سأله «شجرة»:

– هل تبني عمارة الآن؟

– أجل. هنا. في هذا الشارع. بيت الياسمين. لا بد أنك تعرفه. اشتريته وسأبني عمارة مكانه.

«كدت {والكلام لشجرة} أقف على أصابع قدمي. وابتعدت خطوة إلى الوراء.. وقال:

– اشتريته لنفسي هذه المرة.

«كنت {والكلام لشجرة أيضًا} أريد الإفلات منه بأي طريقة.. ومضيت. ما كدت أبتعد حتى زفرتُ زفرة طويلة وفكرت أن أعود بلا صيد {كان بالفعل في طريقه إلى صيد السمك على الشاطئ}. ما معنى أن يأتي هذا الصاعد من الأزقة العفنة ويمتلك بيتا أقدم من عمري وعمرك كما قال عبد السلام؟ لكني سرت في طريقي. لا يجب أن يخيب إحساسي بالهواء الفرحان حولي، ولا بالفضاء الواسع الأكبر من كل شيء، وليمتلك بيت الياسمين كل لصوص العالم، فلن يوجد شخص أبدًا في كآبة صاحب البيت القديم»[37].

أنموذج المكان في «بيت الياسمين»: خلاصة

وجب هنا التنويه إلى أن الفقرة الأخيرة التي وردت على لسان «شجرة» كانت آخر فقرات الصفحة الأخيرة من الرواية. وكان يمكن لنا أو أي دارس أو مهتم غيرنا أن يطلب أن تُكتب بماء الذهب وتوضع في أماكن بارزة من المحافل الأدبية، لو أن مبدعها الكبير أظهر من الحياة داخل «بيت الياسمين» ما يرتقي إلى عظمة تلك الفقرة. ولنقف طويلًا عند سطرها الأخير: «**وليمتلك بيت الياسمين كل لصوص العالم. فلن يوجد شخص أبدًا في كآبة صاحب البيت القديم**».

هذا الحسم في تقرير «**كآبة**» صاحب البيت مطلوب بالحاح هنا. لكن السؤال: لماذا؟ وحتمًا كنا سنجيب لو عرفنا ما المهم والضروري والعاطفي الذي كان يربط صاحب البيت ببيته، وما هي ذكرياته بين جدرانه، وعن أي شيء كانت أفراحه وأتراحه؟

وعلى أية حال، فإن المكان، مهما كان حجمه، صغيرًا أو متوسطًا أو كبيرًا، بدا حاضرًا بقوة في كل صفحة من صفحات الرواية، وربما كان هذا أحد أسباب الإشارة إلى الصفحات المحددة بالأرقام، واضطرار الدراسة إلى اقتباس فقرات أو مقاطع طويلة من النص السردي لإثبات وجهة نظرها من أن المكان، أكثر من أي عنصر آخر من عناصر الرواية المعروفة، قد فرض نفسه على الرواية التي هي موضوع هذه الدراسة وهيمن على نصها السردي بلا أي منافس أو منازع.

الأكثر أهمية من ذلك حتى، أنه على الرغم من ثبات المكان، إلا أنه يمكن هنا النظر إليه بصفته العنصر الأكثر حركة مجازية ومعنوية من الأشخاص، بمن فيهم

بطل الرواية، كما يمكن عده صدى للأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدتها البلاد في عقد سبعينيات القرن العشرين، يؤثر فيها وتؤثر فيه.
وبالأهمية نفسها، وبسبب هيمنته المطلقة تقريبًا على السرد، يمكن عدّه «بطلًا» أكثر إيجابية وأكبر حركة من البطل البشري «شجرة»، مع ملاحظة أن أية شجرة يفترض بها أن تكون ثابتة بحكم غرسها في الأرض وامتداد جذورها بعيدًا في أعماقها، على الرغم من أنها –من ناحية رمزية في الأقل– قد تشير إلى الخصب والنماء والثمر المنتظر.
كل مَن قرأ الرواية رأى «بيت الياسمين» حتمًا، ولكنه رآه بعيون أصدقاء «شجرة» أولًا، ثم بعينيّ «شجرة» نفسه، الذي قدّم دليلًا جديدًا على سلبيته، بعدم دخوله البيت ولا مرة، حتى إنه لم يتعب نفسه في البحث عن حجة أو عذر لدخوله بوجود أهله فيه، لذلك لم يرَ أي منا البيت من الداخل بل من الخارج فقط، فبقيت نظرتنا إليه قاصرة وأحادية الجانب، فنحن –مثلًا– لم نعرف طبيعة الحياة خلف جدرانه، داخل حجراته، وهل سكانه هم أحياء بالفعل أم أموات بنظرتهم إلى بعضهم وإلى الدنيا من حواليهم. لم يقدّر لنا أن نعرف أيضًا شيئًا عن أحلامهم ولا طموحاتهم، أو قل أحلامهن وطموحاتهن، لأن «خِلفة» رب الأسرة كلها بنات على ما يبدو، لا رابط يربطهن بالحياة خارج البيت– الفيلا إلا في أجل معلوم، وهو موعد زواج إحداهن، هذا الزواج الذي لم يثبت أن حصيلته هي استقرار داخل مصر «أم الدنيا»، سواء في الإسكندرية نفسها أو في غيرها من المدن المصرية الأخرى. الافتقار إلى جذر هنا يفسر السهولة التي حصل بها «المقدس يحيى» على «بيت الياسمين» وهدّه استعدادًا لبناء عمارة في مكانه نفسه، بصرف النظر هنا عن رد الفعل الذي أظهره بطلنا على ذلك، فهو رد فعل ضعيف وسلبي ولم يتعد الشعور والعاطفة، كما لم يتطور إلى موقف جماعي ضد زحف الإسمنت والحديد على المكان المترع بالتاريخ والذكريات ●

هوامش الدراسة ومصادرها:

1– حفيدي أحمد، بنية الزمان والمكان في رواية فوضى الأشياء لرشيد بو جدرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية 2009/ 2010، ص32، 41.
2– «نِزوى» (مجلة)، سلطنة عمان، 1 نيسان 2002، على الموقع الآتي:
https://www.nizwa.com
3– علي لفته سعيد، فهم النص من الإنتاج إلى التلقي، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، 2020، ص135.
4– حمدان محسن الحارثي، المكان بوصفه محفزًا سرديًا وثقافيًا. رواية «طوق الحمام» أنموذجًا، «مجلة كلية اللغة العربية بإيتاد البارود، جامعة الأزهر، العدد 28، الجزء 1، 2015، ص179.
5– مصطفى عطية جمعة، مصطلح المكان.. المفهوم والسيميوطيقا، «الرأي» (صحيفة)، الدوحة، 17 آب 2014، على الموقع الآتي:
https://www.alraimedia.com/article

6- سديف حمادة، وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة، «العهد» (ارشيف العهد الإخباري)، العدد 1286، 1 آب 2008، على الموقع الآتي:

archive.alahednews.com

7- أرنست همنغواي، الشيخ والبحر، ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ص7.

8- المصدر نفسه.

9- مصطفى عطية جمعة، تجليات المكان في الرواية: المفهوم والدلالة والتأويل، «صوت البلد» (صحيفة)، القاهرة، 28 تموز 2010، على الموقع الآتي:

baladnews.com

10- المصدر نفسه.

11- «الوطن» (صحيفة)، 23 تشرين الأول 2016، على الموقع الآتي:

https://www.al-watan.com-news-details/

12- حفيدي أحمد، المصدر السابق، ص48- 49.

13- محمد كوير وعبد العفو درداخ، بنية الزمان والمكان في الرواية الجزائرية المعاصرة. رواية «مقامات الذاكرة المنسية» لحبيب مونسي أنموذجًا، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، السنة الجامعية 2016/ 2017، ص45، 48.

14- إبراهيم عبد المجيد، بيت الياسمين، رواية، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986.

15- المصدر نفسه، ص137.

16- المصدر نفسه، ص55.

17- المصدر نفسه، ص7- 8.

18- المصدر نفسه، ص8.

19- المصدر نفسه، ص8، 14، 15.

20- المصدر نفسه، ص16.

21- المصدر نفسه، 21.

22- المصدر نفسه، ص23، 33- 34.

23- المصدر نفسه، ص42، 44- 46.

24- المصدر نفسه، ص72، 84، 89.

25- المصدر نفسه، ص91.

26- المصدر نفسه، ص115- 116.

27- المصدر نفسه، ص116- 117.

28- المصدر نفسه، ص54.

29- المصدر نفسه، ص29، 54.

30- المصدر نفسه، ص55- 56.

31- المصدر نفسه، ص57.

32- المصدر نفسه، ص72.

33- المصدر نفسه، ص96- 97.

34- المصدر نفسه، 129، 131.

35- المصدر نفسه، ص136.

36- المصدر نفسه، ص23- 24، 42.

37- المصدر نفسه، ص137.



رواية «أداجيو» لإبراهيم عبد المجيد
تثير تساؤلات حول الكتابة الذاتية



د.فاطمه الحصي

يسجل الكاتب الكبير إبراهيم عبد المجيد في هذه الروايه قصة حب كبيرة، يهتم فيها البطل بحال الحبيبة، وهو عمل ندر أن نجده بمجتمعاتنا العربية؛ وسبب ندرته يعود إلى أننا نحن بنات المجتمعات العربية عرفنا التضحية من خلال أمهاتنا وشقيقاتنا وخالاتنا وعماتنا فقط؛ نعم تعودنا على تضحيات المرأه العربية وإيثارها لرجلها وأبنائها على أي شيء آخر. أما أن يضحي رجلٌ شرقي على شاكلة (سامر) بطل الرواية، فهذا -والله- ما ندر أن نراه.

ومن بين ما أستوقفني في رواية (أداجيو) اختيار الكاتب لـ«تيمة» المياه النازحة في المنطقة بأكملها يومًا بعد يوم؛ يصنع الكاتب من طفح المياه الجوفية الذي ينضح من أعماق الأرض فيؤذي المباني ويخرب البنية التحتية للمنطقة تيمة للتعبير عن مرض السرطان حين ينهش في جسد المريض ويجعله كالتفاحة العطبة «المخوخة»؛ أما الشروخ الموجودة بحوائط المنزل فهي ذاتها الشروخ التي في روح بطل الروايه (سامر) الذي يأمل شفاء زوجته وحبيبته التي ترقد طوال الرواية في انتظار صعود روحها، وقد تجلى هذا المدلول في خاتمة الرواية، حين يبدأ العمال في علاج وتجفيف الأرض بالمنزل؛ و يتيقن البطل أن نهاية حياة الزوجة الحبيبة أصبحت قاب قوسين أو أكثر؛ حينها يفقد الأمل الذي ظل متمسكًا به وافتتح به الرواية، وكان فشل العمال في تركيب السيراميك الذي يضعونه على الأرض يومًا بعد يوم له دلالته الكبيره حيث لا أمل من العلاج.

الأمر لا يخلو من بعض البهجة المغلفة بشجنٍ كبير تتهادى داخل الروايةً؛ حين يتجول بنا إبراهيم عبد المجيد في بلادٍ مختلفة مع حبيبته عازفة البيانو؛ عبر ذكرياتٍ مضت معها هنا وهناكٍ؛ وهى ذكريات يتماهى فيها عبق الحب والإخلاص والتفاني؛ فمن باريس إلى اليونان إلى الإسكندرية التي يتوقف فيها كثيرًا بحكم انتقال أبطال الرواية للحياة بها، ولمعرفته الجيدة بشوارعها وأسواقها ومساجدها، كما تلوح لنا هذه البهجه المغلفة بشجنٍ كبير أيضًا في الحس الصوفي الزاهد الذي صبغت المحنة بها روح البطل سامر، فنجده يغدق العطاء على السائق وعلى سيدة المنزل وابنتها، كما تلوح لنا تلك البهجه المغلفة بالشجن عبر الموسيقى التي تلازمنا على صفحات الرواية؛ وهو ما يدفع القارئ للبحث عن هذه الموسيقى أو تلك على جوجل واليوتيوب والساوندكلاود ليشنف أذنه بما يوشوش به الروائي الكبير من أسماء

لسيمفونيات شهيرة، هذه البهجة المغلفة بشجن كبير تحمل لنا قمرًا مهيبًا حزينًا؛ يلهب مشاعر القارئ ويثير شفقته مع البطل، فلا يملك سوى الدعاء معه أن يتم الشفاء لريم، فيعودا كما كانا دومًا معًا.

على الرغم من كون «أداجيو» رواية حب حزينة حيث يحكي الراوي لنا الشهر الأخير في حياة حبيبته؛ على الرغم من ذلك فإن الرواية لم تأخذ سمة الميلودراما الفجة، ولكن نجح إبراهيم عبد المجيد في الحفاظ على رباطة جأشه وهو يسرد الأحداث، وهو ما جعلني أتساءل: كيف حافظ على هذه الانفعالات الإنسانية العميقة دون أن تخرج بعنف وبصرخة صاخبة؛ كيف كانت لغته بهذه السلاسه وكأنه يحدثنا عن حدث يوميٍّ عاديٍّ؟! كيف كانت أعماقه تمور فتُخرج لنا اللؤلؤ دونما اقتلاعٍ للأظافر؛ دونما نواحٍ، دونما صراخ؟! كما جعلني أتساءل: هل تَم تهذيب الأحداث؟ وهو ما أظنه بقوة؛ ففي ظني أن الرواية قد تم مراجعتها عدة مرات من قِبل كاتبها حتى لا تؤذي أحبابه؛ وهو ما يدفعني دفعًا إلى مناقشة مسألة مدى حرية الكاتب في كتابة سيرته الذاتيه وسيرة أقرب الناس إليه؛ وكيفية استقبال المجتمع والقراء لها؛ وهل علينا حين نكتب أن نضع كل ذلك في الاعتبار؟

هل واجه إبراهيم عبد المجيد هذه الإشكاليات حقًّا حين سعى إلى كتابة هذه التجربة الخاصة التي مر بها منذ سنوات؟ أم أن حجم الكاتب وشهرته الواسعة قد يغفر له صراحته في مثل هذه الحالة فلا يكترث لما سيقال عنه في هذا السياق!

إنني أفترض أن إبراهيم عبد المجيد في هذه الرواية لم يقل كل ما لديه حول هذه التجربة الحياتية العميقة والثرية، وهو ما جعل البعض يأخذ على هذه الرواية أنها سرد عادي!

وختامًا.. أظن أن هذه الرواية ستكون الأقرب إلى قلب الأديب الكبير إبراهيم عبد المجيد؛ لأنها في ظني تحمل جزءًا كبيرًا من روحه ○

* أكاديمية وكاتبة من مصر.

متعة الكتابة عند الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد

د.طارق بوحالة
(الجزائر)

تمهيد:

يعد إبراهيم عبد المجيد أحد الأصوات الروائية المتميزة في المشهد المصري والعربي على حدٍّ سواء، ويكمن تميزه في مساره الإبداعي الطويل عبر أعماله الروائية المتنوعة والعديدة التي جمعت بين موضوعات كثيرة ومختلفة، تعالج قضايا ومحطات مفصلية في تاريخ مصر، وهو ما أفرز قائمة طويلة من الأعمال الروائية أهمها: الصيف السابع والستين، والمسافات، وليلة العشق والدم، وبيت الياسمين، والصياد واليمام، والبلدة الأخرى، ولا أحد ينام في الإسكندرية، وطيور العنبر، والإسكندرية في غيمة، والسايكلوب، والعابرة، وغيرها.
كما نعثر له على مجموعات قصصية منها: ليلة أنجيلا، والشجرة والعصافير، لهذا فإننا في لقاء مع كاتب غزير النتاج الأدبي، كتب عن مدينته الإسكندرية، عن تاريخ مصر وأهم محطاتها التاريخية، تطرق إلى قضايا اجتماعية وثقافية وناقشها بكل شجاعة وبطريقة فنية لافتة.
وسنحاول في هذه الورقة أن نقترب من الآراء والقضايا ذات الطابع النقدي التي يقدمها إبراهيم عبد المجيد في شهادة كتبها عن مسيرته الأدبية ونشرها في «الكتاب الدوري» الذي يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالقاهرة في عدده الثاني عام 2009، والموسوم بـ«الرواية، قضايا وآفاق». هذه الشهادة التي جاءت مركزة، وقد تضمنت مجموعة من الآراء المثيرة عن الكتابة الروائية، وأهم شواغلها التي لا تزال محل تساؤل في هذه الأيام.
ومن القضايا التي آثارها إبراهيم عبد المجيد نجد: قضية التجديد في قالب الرواية وفي لغتها، وقضية تصنيف الأدباء انطلاقًا من أعمارهم، وقضية متعة الكتابة، وقضية القارئ وغيرها.

1- التجديد في الشكل واللغة:

يبدو أن الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد قد رسم لنفسه مسارًا روائيًّا مغايرًا للسائد، وذلك من خلال كثرة وغزارة الأعمال الأدبية، وكذا التنويع في التيمات المطروقة. وتعد ممارسة الكتابة عنده بمثابة ممارسة للمتعة، وهي متعة خاصة، هدفها ليس المتعة فحسب؛ بل إنه نوع من التجاوز إلى ممكنات أخرى. ومن أهم

القضايا التي شغلت باله في مسيرته الإبداعية هي قضية «التجريب» المستمر بهدف ممارسة التجديد على المستويين الشكلي واللغوي. وهو ما حاول أن يبينه قائلًا: «أنا واحد من الذين وضعوا مبكرًا جدًّا أمام أعينهم مسألة التجديد في الشكل واللغة». (ص357)
يفتح هذا القول النقاش لجملة من التساؤلات أهمها: هل يملك الروائي القدرة على التجديد، وهل الروائي هو المصدر الأوحد للتجديد في الشكل الروائي وفي لغته الأدبية؟ مرة أخرى سنستأنس برأي إبراهيم عبد المجيد. حين استدرك على قوله السابق معتبرًا أن الرواية في النهاية والبداية هي التي تختار شكلها ولغتها. (ص357)
يطرح هذا القول إشكالية مهمة في العملية الإبداعية وهي التي ترتبط بمدى وعي الأديب بمهمته أثناء الكتابة، وهل يعني أن المبدع يقع تحت سطوة عمله الفني، مما قد ينفي عنه «الحرية» في تشكيل عوالمه، وكذا في تبني نوع خاص من اللغة التي هي في النهاية لغة أدبية.
يحتاج هذا القول الذي يفيد بأن الرواية هي التي تختار شكلها ولغتها إلى شرح وتبيين وكذا تبرير نقدي، وهو ما سعى الروائي إلى تبينه من خلال تبيين ملامح طبيعة لغة الكتابة عبر محطات أعماله الروائية العديدة، حين ربط بينها وبين نوعية اللغة الأدبية التي لجأ إليها، أو لنقل التي اختارتها رواياته، يقول في ذلك: «نجد في رواية مثل الصيف السابع والستين لغة سياسية خارقة، ونجد في المسافات وليلة العشق والدم لغة حسية عجائبية وبناءً يلعب فيه الشعور دورًا كبيرًا. بينما تجنح الصياد واليمام إلى لغة شعرية باعتبارها مرثية لجيلي الذي ما كاد ينفتح وعيه على الحياة حتى وقعت هزيمة 1967. بعد ذلك نجد لغة بطيئة شبه محايدة في «البلدة الأخرى» شكل لم يستخدمه أحد، مقدمة مأساوية تفتتح كل فصل بمشهد غرائبي عجيب معلق من فراغ الصفحة قبل حتى رأس الصفحة، ثم فصل لغة متحركة كوميدية ساخرة بدرجات تتفاوت من الدعاية إلى المسخرة. في لا أحد ينام في الإسكندرية وطيور العنبر لعبت الوثائق دورًا في محاولة الإمساك بروح العصر، الأربعينيات والحرب العالمية الثانية في لا أحد ينام في الإسكندرية، الخمسينيات في طيور العنبر وهكذا وهكذا». (ص357-358)
يبقى دور الأديب مهمًّا -رغم هذا التصريح - في تشكيل لغة وشكل أعماله، أي أنه يملك هامش الحرية في اختيار نوع اللغة التي يكتب بها أعماله، مع مراعاة مدى تأثير الموضوع المطروق في رسم الشكل الروائي وفي طبيعة لغته. من جهة أخرى يبدو أن الروائي ينطلق في حكمه السابق من غزارة التجربة الروائية التي يتصف بها.

2- سؤال الجيل الأدبي:

يرفض إبراهيم عبد المجيد فكرة تقسيم الأدباء إلى أجيال حسب أعمارهم، فهو يرى أن تصنيف الأدباء لا يجب أن يخضع إلى معيار العمر/ السن، بل يجب استثمار انتمائهم الروائي، ويبين موقفه هذا من خلال قوله الآتي: «لا تعجبني كثيرًا مسألة تقسيم الكتاب إلى أجيال كل عشرة أعوام، تقسيم الأدب كما عرفته هو وفقًا لاتجاهات الكتابة وليس بسبب أعمار الناس، من السهل جدًّا إذا اعتبرت العمر أساس التقسيم أن تضم في السلة الكتاب الجيدين وغير الجيدين ويصبح الجميع عبئًا على الحركة الأدبية، أيقونات لا يمسها بشر بنقد أو رأي». (ص358)
يبقى هذا الرأي مقبولًا جدًّا حتى وإن وجدنا من لا يتفق معه سواء من قبل

المبدعين أو من قبل النقاد، وقيمة هذا الرأي تكمن في تركيزه على قيمة العمل الروائي ووعي أصحابه في تحديد فكرة الأجيال الأدبية، فلو لجأ المتخصصون إلى التسليم بمعيار العمر في تحديد الجيل الأدبي لأفرز ذلك كُتَّابًا غير مجيدين، شكلوا بدورهم عبئًا على المنجز الأدبي.

3- القارئ والتشكيل والمتعة الكاملة:

ويثير الروائي إبراهيم عبد المجيد إشكالية أخرى نراها مهمة وهي التي ترتبط بطبيعة العلاقة بين النص الروائي وبين القارئ، حيث يبدي الروائي قلقه الكبير من الآراء التي تروج لفكرة الاستخفاف بالكتابة الروائية بدعوى تسهيل طريق الوصول إلى القارئ، بمعنى السعي إلى تسطيح النصوص الأدبية بغية وصولها إلى القارئ بشكل صحيح، فهو يرى أنه «ليس معنى محاولة الوصول إلى القارئ بسهولة أن تستغني (الرواية) عن «التشكيل» الإسهام الأول عند الروائي، والفنان عموما». (ص358)

يبين الموقف السابق مدى حرص إبراهيم عبد المجيد على القيمة الفنية للعمل الروائي، أو ما وصفه «بالتشكيل»، وهو عملية إبداعية ليست متاحة بسهولة، إذ ترتبط أساسًا بطريقة إعادة تمثيل لكثير من العناصر المختلفة في قالب روائي وجمالي بلغة مفارقة في كثير من الأحيان لمرجعها خارج النص الروائي. فالتشكيل الأدبي يمر بمراحل محددة قبل أن يُصيّر بنية فنية متكاملة. لهذا فهو الهدف الأول قبل إرضاء القارئ.

ويواصل إبراهيم عبد المجيد الدفاع عن هذه الفكرة قائلًا: «على أن ذلك لا يضايقني كما يضايق الكثيرين الذين يرون في ذلك ضياعًا لفن الرواية ولجهد كبير بذلوه، لا يضايقني لأكثر من سبب أنه لا يوجد قارئ واحد، أو نوع واحد من القراء، وإنه على طول التاريخ الروايات الساذجة تحقق مبيعات أكثر، ما دامت تدعي بعض القضايا التي تهم القارئ.. وإن ما حدث من تدريب وصل بالرواية عند بعض الكتاب إلى نهاية صعبة ومستغلقة على القارئ.. وإننا في زمن نسعى فيه لتحقيق ديمقراطية حقيقية، فلماذا لا نترك كل الناس تكتب كما تريد؟». (ص358)

يحيل هذا الرأي إلى حالة الكتابة الروائية في السياق العربي المعاصر، وكيف أن الكتاب والأدباء يختلفون حول مهمة العمل الأدبي وخصوصًا الروائي، فمنهم من يراهن على كثرة المبيعات حتى على حساب القيمة الجمالية للعمل، وهو ما بتنا نعيشه في المشهد الأدبي العربي مشرقًا ومغربًا، خاصة مع الانتشار المهول لدور النشر التي أسهمت بشكل لافت ومبالغ فيه -في كثير من المرات- في خلق هذه الحالة المشينة للكتابة الأدبية.

وقسم آخر يراهن بشكل

أساسي على قيمة الأعمال الروائية ومدى تمثلها للحياة والواقع وإعادة تشكيلها بطريقة سردية متميزة، مع مراعاة فكرة أن يصعد القارئ إليها وليس أن تنزل إليه. وهي الصفة التي تتصف بها كتابات إبراهيم عبد المجيد التي تشتغل على القضايا المختلفة خاصة تلك التي تخص تاريخ مصر وحاضرها ومستقبلها.
ولعل ما يجسد ذلك هو ما صرح به إبراهيم عبد المجيد في قوله: «وأخيرًا فإنني منذ أول رواية وحتى الآن أشعر بأن مهمتي فقط هي الكتابة، وفيها المتعة الكاملة، لذلك حققت تواصلًا مع القراء غير منكور، تشهد عليه مبيعات أعمالي، كما حدث مع النقاد ودوائر العلم». (ص358)
يحمل الروائي على عاتقه مهمة الكتابة وفقط، بمعنى أنه ملتزم بفكرة «الكتابة من أجل الكتابة»، تاركًا قضية المقابل –سواء كان عائدًا ماديًّا أو جوائز مرموقة– لمساره الطبيعي، فالرجل لم ينخرط بشكل صارخ في دائرة الكتابة من أجل العائدات المادية أو الشهرة المزيفة، بقدر ما تبنى مبدأً راسخًا قائلًا بأن الكتابة وسيلة للتعبير عن آمال مجتمعه وآلامه، وعن هزائمه وأحلامه، إن الكتابة عنده وسيلة وغاية في الوقت نفسه. وكلما تحقق له ذلك تحققت له المتعة الكاملة كما عبر –هو– عن نفسه.
يختم الروائي إبراهيم عبد المجيد شهادته قائلًا «أنا في غاية الرضا لأنني ما زلت أكتب، وإن كانت الكتابة هي نتاج القلق.. أن تكتب يعني أن تحصل على متعة إلهية ليست ميسرة لكل البشر». (ص358)
يبدو أن الروائي قد حقق هذه الغاية، انطلاقًا من الأعمال الكثيرة والمتنوعة التي قدمها عبر مساره الطويل والثري الذي يتجاوز خمسة عقود، مما جعله يتبوأ مكانة متميزة في قائمة أبرز الأسماء الروائية في مصر وفي العالم العربي.

تركيب:

رغم أن الحديث عن النفس من أصعب الأمور، فإن الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد قد وفق كثيرًا في تقديم كثير من الآراء النقدية التي تجمع بين قليل من الذاتية وكثير من الموضوعية، كونه قد أحالنا على أهم الإشكالات التي تواجه الكتابة الروائية العربية، ويظهر مما سبق أنه قد تمهر كثيرًا في معرفة خصائص هذه العملية، فهو ليس بصدد ممارسة الكتابة بعيدًا عن الوعي النقدي –حتى وإن لم يكن وعيًا متخصصًا– إلا أن فيه الكثير من النضج والجدية. مما ساعده كثيرًا على التنويع في الكتابة، وكذا الكثرة الإيجابية التي تجعله في أحايين كثيرة لا يعيد نفسه في كل مرة.
من جهة أخرى يجد المتأمل لأعمال إبراهيم عبد المجيد الروائية الكثيرة جهدًا كبيرًا في البحث والتنقيب واستحضار اللحظات التاريخية الفارقة في حياة شعبه، وكيف أنه استطاع أن يشكل منها فضاءً واسعًا وشخصيات متخيلة لها علاقة بالمرجع دون التطابق معه أو الذوبان فيه. من جهة أخرى فإن الروائي قد عايش المحطات المفصلية في تاريخ مصر في العقود الستة الأخيرة، لينخرط فيها ويتأثر بها، وتنعكس بعد ذلك في كتاباته الروائية وفي مواقفه السياسية. ومهما حاول التخفف من وطأة ذلك فنيًّا فإنه يبقى متأثرًا به

مشهدية الواقع النفسي والدلالي في «بيت الياسمين» لإبراهيم عبد المجيد



محمد عطية محمود

تلعب المشهدية كتقنية دورًا بارزًا في تحريك النص السردي، الذي تترابط وتتواشج وحداته السردية المعانقة لعنصري الزمان والمكان؛ كي تمثل نسيجه العام، وتظاهرها البيئة التي يرصدها السارد كمناخ لنصه/ حاضن له؛ بحيث يبدو ذلك من خلال عوامل التأثير والتأثر بين المكان والسرد بشخوصه، وما يربط ذلك من أحداث قد تدور على مستويي الظاهر والباطن، وما يستتبعه ذلك من فكرة ربما كانت عبثية أو واقعية تستمد عبثيتها من مفردات هذا الواقع، ربما اتسقت مع هذا الواقع الروائي النفسي/ الداخلي الذي ربما كان مغايرًا، والمرئي أو المشاهد الشاهد على التفاصيل/ الخارجي؛ ليقوم النص الروائي هنا بدوره في رصد حالات متباينة من التعبير عن حالات خارجة من رحم المكان وتجلياته المؤثرة بالطبع على توترات الحالة النفسية التي ربما صاحبت النص السردي لتعطيه نكهته الخاصة، من خلال ثيمات متعددة.

ما يعبر إلى حد بعيد عن مستويات الوعي بالمكان وشخوصه الواقعة في أسر حالات إنسانية متباينة من خلال الرصد الدال والزاخر بالتفاصيل، والذي يتعاطف مع وعي السارد ليكرس حالة من حالات الوجود في أعطاف بنية مكانية وزمانية شاهدة على أحداث وتوترات انفعالية وردود أفعال تمضي بها الأحداث كشريط سينمائي، ما يدخل الرواية إلى حيز التفاصيل التي يعتمد عليها السرد الروائي من خلال آلياته، لترويج فكرة السارد أو إقناع المتلقي للدخول في هذه المتاهة الحقيقية التي ربما حركتها نوازع نفسية معقدة وضاربة بجذورها في تاريخ الشخصية وتاريخ المكان كأثر لمرور الزمن وتقاطعه مع كل تلك الأحداث.

في رواية «**بيت الياسمين**»[1] للروائي **إبراهيم عبد المجيد**، وانطلاقًا من العنوان يمثل المكان بنية أساسية يعتمد عليها السرد في التوثيق لهذه العلاقة بين دالة المكان المادية، ودالة زهرة الياسمين المعنوية، كرغبة في العيش أو الاقتراب من ملمح اليوتوبيا بالتماس المكان المفضل/ المشتهى، والرامز أو المعادل الموضوعي الذي يكرس لفكرة الحلم المتناقض مع المكان/ البيئة المحيطة، الذي ربما أدخلنا في لعبة الديستوبيا/ المكان الذي يستشري فيه الفساد،

أو تسعى فيه رموز هذا الفساد؛ فالشخصية المحورية العبثية على مستويي الاسم والمضمون «شجرة محمد علي» –بما يحمله من دلالات معنوية ومادية أيضًا– تشتبك مع هذا الواقع بفعاليات حياة قد تخرج عن المألوف الإنساني لتدخل في حيز تحقيق رغباتها وطموحاتها بطرق غير مشروعة، وإن كان تحت غطاء العبث والسخرية من كل ما حوله، وانطلاقًا من ذاته.

تلك الطاقة الشعورية التي تجسد الرغبة في التجاوز وسط هذا التناقض بين الحلم الرومانسي المتمثل في جميلات «بيت الياسمين» وما يمثله من إشعاع وجداني محفور في الذات، وبين كل مفردات الفساد التي تحوم حول الشخصية، وتقع فيها، فالبيت هنا رمز للنقاء، وكلما مر عليه السارد كلما شعر بمضي الزمن وبالتحول الذي يطاله كما يطال كل شيء في الوجود، ليكون البيت هنا موازيًا للبهجة المشتهاة وتحقق الوجود الإنساني على أرض الواقع، والتي تتحول إلى سراب، ثم كيان جديد مغاير لتلك الرغبة الحالمة بتغيير الزمن على المستوى المادي أيضًا.

في حين يهيم ذات السارد في أعطاف المكان المفتوح الذي يمثل له الذكرى، وهو يتجول في مدينته الأكبر والتي يمارس فيها فسادًا من نوع آخر تجليه الأحداث وتفرضه على الوعي فرضًا، ليكون القاعدة الأساسية وتكون نزعة التطهر هي الاستثناء، أو الملجأ الذي يلوذ إليه السارد لينجو من خطاياه:

«**الشارع نظيف كما هو دائمًا.. يجتاحني إحساسي القديم أنه ملكي، وبأني الذي بنيته وحددت بدايته ونهايته، وأقمت على جانبيه المباني.. ها هو نفس هواء الصباح يرمح فيه رقيقًا له طعم ماء النبع.. شمس الظهيرة كعادتها تخصه بأوهن الأشعة وأنصعها، كأنني لم أمش فيه منذ سنوات! لماذا أدرك ذلك الآن فقط؟**»[2].

هنا يبدو التأثر الوجداني بالمكان المفتوح البهي بمفرداته، والذي يعبر عن رغبة دفينة قديمة في النقاء، وعلاقة حميمة تتناقض مع ما من الممكن أن تثيره علاقته المادية بالمكان بصفة عامة، فهو يروم الائتناس أو عودة الوعي المفتقد من خلال ممارسات شاذة تقوم بها الشخصية على ذات البقعة التي يتنسم فيها السارد نسيمًا عليلًا –بعيدًا عن كل تلك الممارسات– بتلك التضاريس التي تمضي بها الشخصية لتحاول استعادة أشياء تتحرك بداخلها، وهي تنعطف في اتجاه البيت المكتسب/ المكان الذي يقطنه، بإحالة أيضًا على الرغبة المتمردة بالعصيان على كونه مكانا قديما:

«**قلت لأمي «سوف أبيع البيت».. كنت متزملًا ببطانية خشنة أقرأ جريدة المساء التي عنوانها بيروت تحترق، وكنا نسمع صخب الهواء وصوت المطر الذي يضرب البيوت والطرقات بشراسة**»[3].



تتبرعم تلك الرغبة لتقلب حياة السارد رأسًا على عقب، فهو الذي ينغمس في بؤرة عميقة من بؤر الفساد وصوره المستترة، بالموازاة مع فكرة التخلي عن البيت القديم من أجل حيازة مكان/ بيت آخر أكثر ملائمة لطموحه الذي

يتطاول، وكلما تطاول ازداد طوله هو في حالة من حالات العبث والسخرية من الذات في النص الروائي:

«**كدت أصرخ أني الذي حرَّضت المتظاهرين جميعًا، حطَّمتُ أعمدة النور، خلعت بلاط الأرصفة، حرقت المواصلات والملاهي وأقسام البوليس، إنني لا أقوم بالمظاهرات السلمية كما يقول إنما أنصب وأحتال ولم يحدث أن أكملت واحدة منها.. لقد قبضوا عليَّ في الفجر بعدد من الجنود امتد على السلم من الشارع حتى السطح ولا أعرف كيف فتحوا باب العمارة التي لا يسكنها غيري والذي أحرص على إغلاقه بالمفتاح كل مساء.. كظمت غيظي وجنوني. أطلقوا سراحي في الفجر أيضًا**»(4).

يكشف السارد هنا ستر ممارساته التي جعلت منه رمزًا للفساد الأخلاقي وخيانة الأمانة، ومتاجرته بالشعارات في مرحلة سياسية فارقة ومضطربة تتداخل مع أحداث الرواية لتغطي جانبًا مهمًّا من جوانب توثيق علاقات السارد بالمكان وبالدور المحوري الذي يقوم على إذكاء روح الفساد في ظل العديد من المتناقضات، وتلك الانعكاسات النفسية التي تأتي على أعقاب أحداث أساسية تعترض سيرة السارد/ الذات المتأرجحة بين جلد الذات والتماس النقاء/ التطهر من جهة، والتمادي في حالات استنزاف الفساد التي تمثل جانبًا ماديًّا مهمًّا.

الصراع الداخلي/ السيكوباتي

«**وكأنني قررت الانتحار. عدد من العمال ينظرون إلينا من خلف النوافذ ويضحكون. تكرر خروجهم معي وهم في العادة يتولون إقناع الجدد. عدنا من دمنهور. أعطيت كل عامل ثلاثة جنيهات من الخمسة التي تقررت في هذه المرة. في الإسكندرية أخذ السائق المعترض المائة جنيه وانصرف ضاحكًا. كنت أدرك أنه بينه وبين نفسه سيقبل ما أعطيته له وسيفطن أنه لن يستطيع إفشاء سر يستعد أربعمائة عامل وسائقان لإنكاره**»(5).

هذه الازدواجية التي تجعل من عملية التمادي في الفساد المتمثل في أمر الإيهام بالعمل الوطني أو العامل المظاهر للسلطة دون تحقيق أي مكسب معنوي أو دعائي لصالح الرموز التي تقتات على مداهنة الرموز السياسية الأكثر منها قدرة على الإمساك بزمام الأمور أو تحريكها، كحلقة ضمن حلقات متصلة، أمرًا بالغ الغرابة والتعقيد، ولازمًا من لوازم الحياة التي تريد المزيد من المال والوجاهة الزائفة لشخصية تتنامى بداخلها صراعاتها النفسية، وموقفها من العالم ومن ذاتها الضائعة، وهي تعلن وجودها المغاير والمختلف المعايير، والذي يأتي على أنقاض الزيف والدخول في الانقسام النفسي بين الذات/ الداخل، والخارج الرافض لهذه الصورة حتى ولو على المستوى الضمني، بهذا الاعتراف الذي يأتي كنتيجة للضغط النفسي الذي يحدثه هذا الوجود المغاير في بؤرة جديدة من بؤر التمكن عبر الفساد، وهي التي لا تؤدي إلى التحقق الإنساني، وتعمق من أزمة الذات مع وجودها المغاير، لتبدو دلالات النقص والعجز، من خلال التفاصيل المشتبكة بين ظاهر الشخصية وباطنها وافتقادها للأمان الذي سعت إلى قشرته الخارجية دونما التماس للأمان النفسي الذي أثر عليه الزيف والتماس المكسب من خلاله:

«**أنا شجرة محمد علي الطويل الأسمر صاحب الوجه الخاطف ذي العينين العسليتين،**

القوي البنيان كحائط، تتجلط الرجولة في عروق تكاد تشق عنها الجلد وتجعل دمي نارًا وتنسكب مني بالإشارة، لدي شقة، وأكثر من خمسمائة جنيه في البنك، ولا أم ولا أب ولا أخوة ولا أعرف لي أقارب، أنا شجرة محمد علي لا أجد امرأة، ألا توجد فتاة واحدة شجاعة تتقدم لي فتنهي عجزي وتئد نسياني؟»[6].

تلعب التفاصيل الداخلية التي تغلب بصيغتها المشهدية الداخلية النفسية التي تقرن بين الانفعالات النفسية وبيان عدم جدوى كل المكتسبات المادية القائمة على الزيف والذي يتوازى مع فساد المكان/ البيئة الحاضنة، حيث ينقلب الموقف الطبيعي إلى موقف عبثي تختلف فيه ماهية الأمور لتعكس هذا الخواء والضعف والعجز الذي يأتي كآثار سلبية لعدم الشعور باكتمال الذات والسخرية منها، ليعلو صوت الذات الداخلي ليكشف عن عجزها عن المواءمة التي تحقق السعادة المعنوية المرجوة، في ظل الخواء الذي تؤدي إليه حالة عدم القناعة بما أفرزته هذه الحالة من الثراء القائم على الفساد، وهي المحددات النفسية التي تجعل الأمر يتأزم معنويًّا، للدخول في حالة جديدة من خلال خوض غمار المهمة القذرة بحسب تعبير السارد، حين ينتفض ليحاول تغطية عجزه من خلال عمله المشبوه والمتورط من خلال الجوس داخل المكان، من خلال هذا الهذيان المريض الساخر:

«ويريدون أن أستقبل بيجين.. اتفوه! سأستقبل بيجن وأم بيجن.. سأجعل العمال يحيونه. لن أسرقهم هذه المرة. سأجلس في مقهى المحطة، في الظل، وسأتركهم في الشارع الواسع، في الشمس، بالضبط في ميدان المحطة، حيث تبتعد العمارات وتصبح المنطقة بؤرة للضوء تسقط فوقها الأشعة في الظهيرة حزمة واحدة عريضة كالهجير، ولن أتخلى عن المهمة القذرة»[7].

تبدو هنا الشمس كرمز كاشف للحقيقة، وضوء مسلط يهرب منه السارد، ليستعيض عنه بمساحات الظل بعيدًا عن المواجهة، وفي الوقت ذاته يمارس المازوخية/ التلذذ بتعذيب الآخرين والدفع بهم في طريق ممارسة الزيف، والمنتقمة منهم كعمال/ مشاركين في مسيرات لا يدرون الهدف من ورائها، بإلقائهم في لهيب الشمس؛ ليرصد هذا التوجه مدى الانحدار الفكري كهدف نفسي مدمر في ذات السارد الذي بدأ يفقد السيطرة على تصرفاته، ويتردد فيها، ويعمل على

> **تواصل المشهدية هنا دورها بالغ الأهمية في تجسيد التحولات التي طالت المكان، والتي بدأت في مد قنوات تأثيرها ربما لتصنع التحول في شخصية السارد، ومن خلال الدلالات والإشارات المبثوثة بدقة وعناية بحيث تفرض كل علامة أثرًا نفسيًا مكمِّلًا للحالة التي وصل إليها السارد بالتوازي والتماس مع حالة البيت الرمز الأكبر للمكان/ بيت الياسمين**

الاستيعاض النفسي لإزاحة ما بداخله من اضطرابات يتعامل معها النص الروائي بمهارة، ودربة:

«**كثير من الناس يحبون السير في الطرق الممهدة حتى لو كانت لا تنتهي. المهم أن تكون ممهدة وليس مهمًّا بلوغ نهايتها، وربما الأمر كما قال عبد السلام، فبعد سن الثلاثين تخبو شعلة الطموح، ويستسلم الإنسان إلى الوضع الذي انتهى إليه، ولا يستطيع الخروج عن ذلك إلا بالجنون**»[8].

بيت الياسمين.. الوطن المهجور

تنطلق الحكمة المبررة هنا لتكرس لمفهوم جديد من مفاهيم الشخصية التي تتصاعد أزمتها مع فلسفة وجودها في هذا الحيز الفاسد على مستويي المكان/ الذات، فكل الدلائل تسير بها إلى الدخول في غمار الجنون الذي تأسس في عمق الذات منذ أمد بعيد، فإشكالية الفساد التي تطرح وجودها على التصرفات والانفعالات النفسية تتجاور معها سمة/ مسحة الفساد على مستوى الظاهر المادي الماثل للعيان، فالحكمة المكتسبة هنا تأتي لكي تبرر الحالة التي وصل إليها السارد من خلال ممارساته التي تؤدي إلى عدم الاتزان والتوقف في ذات اللحظة لتكرار سؤال الذات ومحاولة محاكمتها أو جلدها على حد السواء، لكن النتيجة تكون التمادي في تلك الحالة التي يجد فيها السارد ذاته المشوهة الرافضة للتوقف عن الطموح المريض، برغم أن الصراع النفسي لا يتوقف ويظل يمد بآثارها الانفعالية:

«**أخذتني قدماي الليلة إلى الشارع الذي هجرته. رأيت بيت الياسمين مظلمًا تمامًا. لم تعد هناك رائحة يتقدم نحوها أنفي أو تصلني. ذبلت الزهور وأوراق الشجر صارت متربة سقط معظمها على الأرض بجوار السور وجف وانتشر في عرض الطريق ودسته بقدمي فسمعته يتكسر تحتها كأنه قشر الفول.. على البوابة رأيت قفلًا كبيرًا، وأضاء لي عمود النور الوحيد في الشارع، والموجود أمام بيت عبد السلام، مواسير الصرف على جدار بيت الياسمين الذي سقط ملاطه في أكثر من موضع، ونشعت المياه فيه وتكلست**



فوقه الرطوبة، فرأيت ابن عرس فوق ماسورة يجري صاعدًا»[9].

تواصل المشهدية هنا دورها بالغ الأهمية في تجسيد التحولات التي طالت المكان، والتي بدأت في مد قنوات تأثيرها ربما لتصنع التحول في شخصية السارد، ومن خلال الدلالات والإشارات المبثوثة بدقة وعناية بحيث تفرض كل علامة أثرًا نفسيًّا مكمِّلًا للحالة التي وصل إليها السارد بالتوازي والتماس مع حالة البيت الرمز الأكبر للمكان/ بيت الياسمين، والمتشبع بنتائج التحلل والتفسخ ومرور الزمن وذهاب القيمة المادية



مع القيمة الروحانية التي كانت تميِّزه عن كل ما حوله، وتتناثر أمارات هذا الفساد/ العطب في كون البيت صار مهجورًا مطمورًا ونهشته الرطوبة والمياه لدرجة أنه صار مرتعًا للزواحف والحيوانات.. وهو ما يزيحه المشهد على الواقع العام للمكان/ البيئة/ الوطن بأيديولوجية التوجه الذاتي للسارد الرافض لعملية السلام مع (الكيان الصهيوني) من خلال الإزاحة الرمزية على اسم «عبد السلام» الصديق الذي صار من المؤكد أنه تهكم على عملية الانصياع في طريق هذا السلام المرفوض من قطاع وطني ما، اتساقًا مع تلك السخرية التي تسري في تضاعيف الشخصية/ السارد/ النص، وهي الحالة التي تركت أثرها النفسي والانفعالي على السارد بشكل أكثر تأثيرًا، مع ازدياد القيمة التي كان السارد يحتفظ بها لهذا البيت/ الوطن، وما كان يمثله له من عنصر الحلم والتطهر والانتصار على القبح والفساد.

بين الغواية والتحولات

ما يجعل السارد يلتمس أشياء أخرى يفرغ فيها حمولته النفسية التي ناء بحملها على كاهله، واتجه في مسارات جديدة ربما كشفت عن هذا الضعف والخواء النفسي الناتج عن كل تلك الممارسات من الفساد والإفساد، ليطرح المكان دلالات تنوعه وشراسة تضاريسه التي تمثل جانبًا مهمًّا من جوانب الاشتباك مع الحياة ورموز الطبيعة التي تحمل كل الوجوه وتظل صامدة، والتي يهرب إليها السارد في عملية تفريغ نفسي جديدة بالهروب من النقاط المشعة للذكرى، وربما مناطق الغواية التي تجتذبه لممارسة الزيف.

«**كان هذا صحيحًا، فالمنطقة خلف المطار صخرية عميقة المياه يكثر فيها السمك في الأيام الحارة أو الدافئة. أرتاح وأنا أناور السمك وأود لو أغتصب البحر. الصيد بالنسبة لي ليس هواية أو تسلية، وماديًّا لست في حاجة إليه فأنا لا أعول أحدًا يحتاج لكل ما أصطاد، إنما أنا أتشاجر. اليوم لم أشعر بذلك بنفس قوة الأيام السابقة»**[10].

هنا يبدو الهرب خيارًا متاحًا للسارد، من منظور التحول الذي طال كل شيء حتى على المستوى

الداخلي العميق للذات التي بدأ صوتها الداخلي يعلو ربما للهرب من شبح الزيف على مدى المكان وامتداده ما قد يفتح آفاقًا جديدة للتسرية عن النفس، وربما آمال بداية مغايرة من جديد، ويبدو الأثر الانفعالي لتلك العلاقة الجديدة مع المكان الجديد/ شاطئ البحر، بطبيعته الصخرية العنيدة المغايرة والتي تعبر عن مواجهة جديدة مع الطبيعة ومع معادلات الوجود في بيئة تتجاور فيها الأماكن المتباينة، وتصبح معادلات موضوعية لما يختلج بالنفس ويتشاجر فيها؛ فالقوة النفسية الداخلية المتوترة تشتبك وتتماس مع القوة الخارجية التي تمثل الشراسة فيها الأثر الانفعالي الموازي لتصير علاقات الداخل وتأثيرها على علاقات الخارج المرئي والمشبع بتلك النتائج، والتي تمثل النقيض لمشهد الصفاء مع الشارع المفتوح في محطة الرمل في بدايات السرد:

«**انفتحت بوابات السماء عن المطر المدخر الذي لم يكن منه بد، تكورت الإسكندرية في الليل الذي تمدد فوق النهار، ونسيت حسنين وزيارته.. صرت أخرج في السادسة صباحًا كأنني أخرج في منتصف الليل. أمشي جوار الجدران باعدًا بقدمي ما استطعت عن الأوحال.. تطاردني المياه الساقطة من المزاريب فأستند بكفي على الجدران يكاد صدري ووجهي يحتكان بها ماشيًا ما استطعت على سن حذائي وأكاد أنزلق أكثر من مرة، أرى الناس تفعل مثلي فيبدو لي أننا نستيقظ لنبدأ يومنا كالحشرات**»(11).

تؤكد هذه المشهدية على الدور الذي يلعبه الوصف الدال على حالة من حالات التحول والانغماس فيما يدخل السارد في غمار محاولة التماس التطهر، أو مبدئيًا رغبة الخروج من ربقة الحالة المعنوية الصعبة التي يحدثها سقوط الأمطار الهاطلة التي تحول المكان إلى مستنقع يتكون من ناتج غسيل المطر لأدران هذا الجو/ الواقع، ومخلفات ذلك من أوحال متسخة يخشى منها ويعمل السارد/ المجتمع على تفاديها، والاحتماء من أثر هذا الاغتسال بالبعد عن المزاييب التي تلقي بناتج جرف المتكلس على وجه العالم تحت تأثير قوة الماء، ليتشبه المجموع/ الناس نهايةً بالحشرات حال استيقاظها ونفورها من مكامنها، وهي إحالة مهمة يلقيها السارد على ما آل إليه تمكن الزيف والفساد في هذه البيئة، وما استتبع ذلك من تحولات في الكائنات. لتبدو ملامح التحول من خلال سيرة السارد الذي يلح على أدق التفاصيل كدلالة على الرتابة التي تنتاب هذا الواقع وتوقفه عند حد التسجيل، وتوجب الولوج إلى مسارات جديدة للتغلب عليه والتماس أدوار تكون في وضوح الشمس ونصاعتها في مجتمع عمالي يمثل مرآة للمجتمع، وربما كان نموذجًا مصغرًا منه:

«**اقترب موعد الانتخابات.. لم يعد يهمني إلا أن تنتهي فأستريح، أنفقت حتى الآن مائتي جنيه في الدعاية، لم يعد يمكنني التراجع. تعمدت في جولاتي ألا أقترب أبدًا من البحر.. لا أريد أن أرى إمبابي هذا. الحقيقة أني كثيرًا ما شعرت بالحماسة رغم الجو الكسول حولي.. اجتاحتني الرغبة في الفوز لفكرة لا أستطيع أن أصرح بها لأحد الآن**»(12).

تمثل عملية التعلق بحيازة الوجاهة الاجتماعية من خلال الفوز في انتخابات العمل النقابي –كتجربة جديدة مغايرة– ملمحًا جديدًا وصورة من صور التمادي في الظهور، والتحول في ذات السارد

الذي يتنازعه الطموح والرغبة والخوف، ليكون واجهة قد تمحو الصورة الأولى التي ظهر بها أمام ذاته وأمام المعاونين والمظاهرين، ليركب الموجة على أعقاب موت من كان يحركه بالأساس ويدفعه في اتجاه لعبة الدعاية السياسية الزائفة، وهي مفارقة بالغة التأثير والدلالة للعبة تبادل الأماكن والقناعات التي تمارس في هذا الفضاء المزيف أو الذي يرزخ تحت نير الفساد الأخلاقي أو المستور الذي يكاد يكون من قبيل المسكوت عنه، وهو الذي تبدو آثاره في التخفي والتستر ومحاولة الظهور في ثوب المتطهر الذي يريد اقتحام حياة ومشاكل الآخرين بوجه آخر من وجوه التعاون والخدمة، ومن ثم الانخراط في الحياة كشخص عادي يمارس حقه الطبيعي في الوجود والأهمية، وإن كان على أنقاض هذا الكم من الزيف والاشتباك مع ما تعتلج به النفس من صراعات ومركبات نقص وتاريخ مع الشذوذ الفكري والانحراف الإنساني والوظيفي، حتى لتكاد تضرب في صميم سمات الشخصية السيكوباتية بالغة التعقيد. كما تمثل رغبات التخلص منها والتأرجح فيما بين الإبقاء والتخلي هذا اللغز الدال على الاضطراب السيكولوجي للشخصية الساردة:

«**اقترب اليوم الذي أقدم فيه استقالتي من النقابة. فكرت في ذلك منذ يوم فوزي ولم يبق إلا أن أحقق ما لم أستطع الإفصاح عنه. لا أكذبكم، ففي لحظات كنت أتردد في الاستقالة، لكني واجهت أمورًا لا أطيقها**»[13].

من خلال حالة من حالات التقلب النفسي، والمبررة بتاريخ من الفساد والإفساد لا يزال شبحه يطل على الذات المأزومة، يبدد الفشل المعنوي الدخول في قيمة من قيم التعاون والانغماس في هموم الناس، وهو ما لا يطيقه السارد الذي بات يطرح همومه علانية –في نهايات سرده– ليلقي بالقفاز في وجه المشاكل والعثرات والأخطاء التاريخية المدمرة –والتي ربما كان من السخرية أنها هي التي أوصلته إلى هذا المدى من التعلق بالوجود– وفي الوقت ذاته في وجه الالتزامات التي تعلّق بها أو تورط فيها لتغيير خريطة الذات، أو ربما في التحكم في مصادر الزيف وإدارتها من منظور قيادي أعلى، ومن ثم الانتفاع بها كقوة سيادية؛ فتصبح المعادلة أكثر اقترابًا من تحقيق نتائج أخرى، لتأتي النتائج العكسية لتدخله في مناطق أخرى من وجوده، بعد تحول جديد من تحولات يلتمس بها هذا الصفاء وهذا التطهر الذي بدت نزعته من خلال تلك المناجاة الصامتة مع البحر:

«**وقفت في الشرفة أملأ عيني بالبحر الذي استيقظ مبكرًا معي اليوم ودعاني أنظر إليه، مريح ومرتاح دائمًا هذا البحر لا يحنق ولا يفرح لأحد. ليس فوقه الآن غير سفينة وحيدة في مدى البصر فيبدو بحق سيد الكون.. قلت يا بحر سأعلم ابني فيك السباحة في الشتاء الذي هو قادم فيه. من يومه الأول سأواجهه بالموج فليس أمامنا إلا زمن صدئ، وقلت يا ولدي اقرأ كتابي هذا فتعرف الكثير عن أبيك ولا تلمني**»[14].

تبدو حالة التسليم بمقدرات الواقع هنا سمة جديدة من سمات التحولات/ الركون في الشخصية إلى فلسفة جديدة لوجودها، وكما تمثل في الوقت ذاته انكسارًا أمام الموج العنيد، أو الرياح التي اشتدت لتنزع أوتاد وجوده، إلا أنها تمثل على الوجه الآخر حالة من الأمل في الوليد القادم/ الابن المنتظر لتغيير وجه الحياة والوجود به، والذي يناجيه السارد وهو في رحم الغيب يستحث حالة من حالات النزوع إلى

التطهر والاعتراف والتماس المعذرة، نظرًا لكل العوارض والتراكمات التي أدت لذلك عبر صفحات كتاب حياته التي أتت كاعتراف طويل المدى مغرق في الصراحة المنغمسة في السخرية وجلد الذات.
تلك السمة التي تصاعدت وتيرتها على مدار السرد الروائي الذي جاء كقطعة واحدة منسابة تتوقف لتلتقط أنفاسها عبر محددات الزمان والمكان التي تعطي للنص السردي شرعية وجوده كقطعة إنسانية يقدمها النص الروائي كشريط سينمائي لا يتوقف عن الدوران والتماس الزوايا الصعبة والمفتوحة في نفس الآن لتعطي هذا الانطباع عن أهمية المكان في كونه رمزًا مصغرًا لما يمكن أن نسميه وطنًا بالمعنى الدلالي والرمزي، ومن خلال تيمات الوصف والتفاصيل التي تعمق تلك المشهدية المؤسسة لكتابة النص الروائي، وبتلك التقنية التي تتراوح بين اللهاث والركون إلى التفاصيل المملة التي تنعكس من حالات الخمول التي قد تكون انتابت الشخصية الساردة، والتي تؤكد في نهاية المشهد الروائي على القيمة الدلالية لهذا المكان/ الرمز المصغر للوطن:

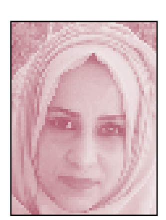
«**ومضيت. ما كدت أبتعد عنه حتى زفرت زفرة طويلة وفكرت أن أعود بلا صيد. ما معنى أن يأتي هذا الصاعد من الأزقة العفنة ويمتلك بيتًا أقدم من عمري وعمرك كما قال «عبد السلام»؟ لكني سرت في طريقي. لا يجب أن يخيب إحساسي بالهواء النقي الفرحان حولي، ولا بالفضاء الواسع الأكبر من كل شيء، وليمتلك بيت الياسمين كل لصوص العالم، فلن يوجد شخص أبدًا في كآبة صاحب البيت القديم**»[15].

حيث تحقق رمزية العنوان/ القضية الأساسية للنص الروائي معادلة وجوده على المستويين: النصي الروائي، والتكريس والشحن الإنساني لحالة من حالات الواقع أو المصائر التي ترتكن لتلك التحولات، كعلامة تقف في وجه رياح تغيير أخرى عاتية تأتي من الخارج لتلقي بظلالها على الداخل المتأثر بتلك الأهمية التي يمثلها المكان في ضمير سارد الرواية، والذي يعبر عن الضمير الإنساني في حالة رفضه لتلك التحولات التي من شأنها تشويه علاقة الإنسان بالمكان، والذي يرمز به لمعنى من معاني الوطن في حقبة زمنية محددة تتجلى فيه أيديولوجية النظرة الإبداعية المكرسة لوجودها في الواقع الإنساني المقترن بعنصري الزمان والمكان معًا ○

الهوامش:

1- بيت الياسمين، رواية، إبراهيم عبد المجيد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1986.
2- الرواية ص13.
3- الرواية ص28.
4- الرواية ص50.
5- الرواية ص60.
6- الرواية ص86.
7- ص86.
8- ص88.
9- ص96/ 97.
10- ص101.
11- ص104.
12- ص116.
13- ص124.
14- ص133.
15- ص137.

شخصية المرأة وتحولاتها الاجتماعية في رواية المسافات.



د.موج يوسف
العراق

اهتم الكاتب الكبير ابراهيم عبد المجيد في رواية «المسافات» -الصادرة بطبعتها الأولى عام 1982 عن دار الشؤون الثقافية في العراق- بالجوانب الاجتماعية وتحولاتها، وكان المكان الحجر الأساس لهذه التحولات، حيث أخذ طابع العداء والشّر وبثَّ لعنته على الشّخصيات. الرواية كتبت بتقنية تعدد الأصوات، واتكأت على شخصيات مركزية من الرجال والنساء ولم نجد تفاوتًا بينهم إلا قليلًا في تأدية الأدور. بدأ الفصل الأوّل بافتتاح مشهد الاحتفال والذي اقتصر على الأطفال والنساء، فظهرت عناوين فرعية بالفصل باسم الشخصيات (سعاد، ليلى، زيدان، عبد اللّه، علي، الشيخ مسعود، زينب، أم جابر، جابر وحامد). من الافتتاح ينكشف الغطاء على الصراعات المشحونة بفعالية المكان، فيأتي الفصل الثاني بتحولاته متدرجًا في زيادة الاشتباكات ومحاولة الهروب من لعنة المكان الذي ليس هو بمدينة ولا صحراء، وإنما على هامش المدينة؛ لتقوم تلك الشخصيات بالتنبؤ بمصيرها بفصل الخروج، فيتعبه فصل الصحراء؛ ليحقق النبوآت ومنها اختفاء وهلاك شخصيتي جابر وحامد اللذين هربا إلى المدينة، وهي اسم لفصل مستقل، وهو منطلق التحولات الكبيرة وفضح الأسرار المختفية في المكان الهامشي، سيما نساء الرواية -نوضحه لاحقًا- وقد جاء الفصل الأخير بعنوان القيامة ليشهد جنائزية الشر ويؤكد سطوة القدر ويبقى فقط من عاش بنقاء، وهو الأمل الوحيد في الوجود، وقد تمثل بشخصية (علي) الذي بحث عن سبب اختفاء القطار عن بلدته فكان لهذا الأخير الدور الكبير في هجر البلدة والذهاب إلى المدينة وكشف أسرار نساء بلدته. بعد هذا الاستهلال قد يقع القارئ بحيرة وتساؤلات، منها: هل المكان خيالي وأسطوري وشخصياته كذلك؟ ولماذا ركز الروائي على المرأة وعبرها ظهرت التحولات الاجتماعية في مصر؟ في زمن لم يحدد وإنما ترك الشخصيات تبوح بالحوادث التي وقعت به.

المرأة المركز والمكان الهامش

يفرض المكان حضوره على المرأة فإما أن يسمح لها باعتلاء المركزية

أو التهميش، وفي رواية «المسافات» كانت العلاقة عكسية، فالمكان كما وصفه الروائي إبراهيم عبد المجيد في مشهد الافتتاح: «أمام البيوت العشرين، بالضبط أمام العشش الصفيح التي تتقدم البيوت العشرين.. ولا هو يصل الجهة اليمنى بالصحراء البعيدة» ص7. مكان كبير لا يسكنه سوى العشرين بيتًا، وقريب من الصحراء وليس بصحراء، لكنَّه لم يخلُ من العلاقات الاجتماعية، وهذا ما يوضحه مشهد الحفل الذي يتشارك به الأطفال والنساء، غير أن الكاتب بمجرد غياب ضوء النهار يقرر إنهاء الحفل: «وفجأة كف الصبية عن الانسحاب. رأوا الأمهات خارجات من الدور مقبلات نحوهم» ص8. لم يبدأ بسرد تقليدي وإنما دخل الروائي في الأزمة والحدث الكبير منذ الاحتفال: «سعاد هي التي تبدأ وهي التي تنهي. تقف وسط الحلقة التي لم يتخلف عنها سوى زوجة المفتش والعجوز أم جابر وزينب. لم تندهش النساء من عدم خروج زوجة المفتش، فهن يعرفن أن زوجها رجل قاس. كما يعرفن أن عدم مشاركة أم جابر بسبب غياب ابنها منذ خرج من الصباح، وكذلك زينب فحامد زوجها لم يعد في موعده مع بقية العمال» ص9. النصّ يوضح أزمة النساء المنكوبات بالفقد والعذاب بغياب الرجل المقرب منهن، فهذه أولى الإشارات لتحتل المرأة مركزية الرواية، وهذه الأخيرة تنطلق من بنية اجتماعية بغياب الرجل تكون تأخذُ المرأةُ دورين أساسيين، وتحظى بهويتها المستقلة، لكن تظل ندبة في جسد المجتمع الذي فقدَ ركنًا مهمًّا هو الرجل، وهذه محاولة من الكاتب لرفعها من التهميش. وهذا تطلّب منه أن يضفي صفات التمرد على شخصية المرأة في الرواية، وتطالعنا سعاد –الشخصية البطلة– فهي شابة تزوجت من الشيخ مسعود وهي فتاة قاصر، فكانت المرأة المحظية بحبّ الشيخ والشخصيات الأخرى، ويظهر في الوصوف السردي لها جزئيات هامشية لكنها مؤثرة بمركزية الحدث:



«شامخة تتألق عيناها الواسعتان. تدور حول نفسها كغزال سعيد. جلبابها قصير لم يفلح الشيخ مسعود أن يصله للقدمين. لم يرغب تركه ينتهي عند الركبتين يكشف عن ساقين لدنتين» ص10.
النصّ الأدبي انطلق من بنيتن اجتماعيتين: الأولى زواج البنت القاصر من رجل الدين، الثانية الجلباب القصير. نتوقف عند الأولى فهي ظاهرة مستمرة إلى يومنا، لكن السؤال: لماذا رجل الدين البالغ الكبير يصّر على الزواج من الفتاة الصغيرة؟ عقل الرجل ما زال في ظلام البداوة الأولى، فحتى بعد الدين الأخير لم يتحرر من الرواسب القديمة، ظلت تنتقل إليه عبر الأزمان ولم يتحرر منها لأنَّه يرى أن فائدة الزواج من الطفلة القاصر منها الضمان بأنها لم تختلط بعلاقة مع رجل سابق غيره، فشرف الرجل المشرقي يكمن في الأعضاء التناسلية، وهذا مفهوم ترسب إلى حاضرنا، لذلك يختار الطفلة زوجة له، ومن جهة ضمان إنجاب بشكل أسرع. سعاد التي سارعت بالتخلص من القماش الذي يلغي هوية الجسد بشكل كامل، وهذه يمكن أن نعدها محاولة

للتمرد والظفر بحريتها وهويتها الأنثوية. لكن الشابة لم تحظَ بممارسة الحبّ مع زوجها، ظلت تنتظر الربيب (علي) أن يكبر، واتهمت بأنها عشيقة الشاب فريد المثقف، فتتصادم الأحداث حتى تصل إلى موت الشيخ مسعود: «وذات صباح وجدوا الشيخ مسعود ميتًا وحيدًا في الجامع وطينًا كثيرًا في فمه وآثارًا سوداء على وجهه» ص45. وقبل موته بدأت سعاد ترى قدرها في المنام، وهذا بمثابة استشراف بالمستقبل، فجاء عن طريق الاستباق الزمني في رؤيتها بالمنام: «كانت ترى نفسها محمولة على براق، وأنزلها البراق وسط بلاد جميلة.. لكن حاكمها كان قاسيًا، كان يغتصب كل امرأة تفد. حينما اقتربت منه هربت لكنها كانت تصرخ تحته، نظرت خلفها وهي تهرب فوجدت ليلى هي تصرخ تحت حكم الحاكم» ص43. مشهد الحلم يحيلنا إلى أول طقس اغتصاب حدث في بداية الحضارات، ويكشف عنه المتن السومري مع (ننليل) الأنثى التي اغتصبها السيّد (أنليل) وقد ورد بالمتن: «استحمت ننليل في مجرى الماء الصافي، استحمت والسيد ذو النظر البراق أنليل سلط عليها عينه.. أريد أن اضاجعكـ قال لها الإله لكنها رفضت. لا يزال مهبلي ضيقًا قالت له. ولا أستطيع المجامعة. إن عرفت ذلك أمي تعاقبني، إن عرف ذلك أبي ينبذني، وصديقاتي يستهزئن بي». فطقس الاغتصاب لا يفرق عن مشهد الرواية، فهو حتمي وليس مشهدًا عرضيًّا، ويمكن عده فقدان رمزي لمركزية الأنثى والمرأة سيما سعاد وليلى اللاتي فقدن مركزيتهن فيما بعد، وفقدن الهوية الأثوية المستقلة. وتأتي شخصية زينب زوجة حامد الذي رحل عنها هاربًا مع جابر إلى المدينة، لكنهما يمران في الصحراء وينهي القدر مصيرهما بعد أن فقدا بوصلة الحياة للوصول إلى المدينة. ولجأت زينب إلى العمل والاهتمام بالأطفال فظلت لعنة المكان تعذبها و»حتى السماء لا تحنو عليها. تركتني ليالي طويلة التهب اليأس والضجر»، «هل تعرف يا حامد أني عرفت الطريق إلى الجسر الذي رقيته أنت كثيرًا في ليالي العتمة والقمر؟» ص68. لم تكتفِ بالعتب: «وقامت زينب لتنام فهي تعرف ماذا ستفعل غدًا، منذ الصباح استعدت لرؤية صورة زوجها، واستعدت لطردها هذه المرة «.

في مجتمعاتنا العربية عندما يغادر الزوج تعيش الزوجة على لهب الانتظار، والإخلاص، ثم تصبح شخصًا بشخصين (رجل وامرأة)، فمن جهة إعالة الأطفال والعمل بنفس الوقت. تأخذ المرأة الدورين في آن واحد، وهذا المشهد حتى وإن كان خيالًا، لكنه منطلق من رؤية اجتماعية، فالروائي جعل زينب لا تستلم لمصيرها وإنما تتمرد عليه، نوضحه لاحقًا.

تتصدر المرأة العجوز في المجتمع التي تكون مركزية، لكنها هنا في الرواية سلبت منها الصدارة، وأم جابر تشترك بنفس مصير العذاب مع زينب، فولدها خرج مع حامد زوج زينب ولم يعد فاحتفت بطقوس الغياب بعذاب شديد «ومنذ اختفى ابنها عرفت الصمت. تحدث الناس عن حزنها المكتوم، ثم قالوا إن جنًّا تلبسها، وإنها لا تعيش معهم. وأيدوا قولهم بنشاطها القديم في عمل الأحجبة والتعاويذ للنساء بعد اختفاء القطار» ص102. ارتبطت مركزية أم جابر بالابن، وحين اختفى تحولت إلى هامش، فالنص يحمل رؤية اجتماعية أن الهوية الأنثوية لم تنشأ أن تكون مستقلة، فعند غياب الرجل تُسلب منها الهوية، وهذا يجلعنا ننبّه القارئ

أن الشخصيات المركزية من الرجال والنساء مرتبطة أشد الارتباط، وعند فقدان أحدهم الثاني تسلب منه ذاته.
وهناك نمط اجتماعي آخر للمرأة الزوجة، وفي الرواية أخذت دورًا هامشيًّا، لكنها أثرت على الحدث بشكل كبير، وهي نعمة زوجة زيدان، التي أغواها الحارس عرفة فخانت زوجها بالرغم من توسلاته: «تركت البيت فتعلق الطفلان بجلبابها يبكيان، تعلق هو بذراعها فطرحته على عتبة العشة فوق ظهره، رغم أنه يزنها مرتين». قد يكون المشهد خياليًّا، فنادرًا ما تطرح الزوجة زوجها، لكنه محاولة للخروج عن سلطة البطريرك الأبوية، وخرق لنمط ذهن المتلقي، فضلًا عن تقبل الزوج لخيانة زوجته، فهنا يدخل الكاتب بقضايا المسكوت عنه اجتماعيًّا وهي الخيانات الزوجية، إلا أننا نلحظ وجهة نظر الروائي تختفي فيترك الرؤية للقارئ عبر تساؤل: لماذا تلجأ المرأة للخيانة؟ والمقابل أنه كان لهذا الحدث أثرًا على زيدان الذي قرر أن يرمي نفسه في بحيرة البلدة، ولأن الجثة دليل الموت لم يعثروا على جثته، فصار يخرج من البحيرة وقتما شاء وتحوَّل إلى كائن أسطوري يتحدث الجمع به وعنه.

مركزية المكان (المدينة) وهامشية شخصية والمرأة

المدينة ترفض الغريب الوافد إليها ولا تفتح له أبوابها، فيقع بين ناري الغربة والاغتراب، وهكذا نجد شخصيات الرواية التي وفدت إلى المدينة بعد انقطاع القطار عنهم، ولم نستطع أن نكشف تحولات المرأة الاجتماعية في الرواية إلا عبر شخصية (علي)، إذ قام الروائي بتدرج الحدث السردي عبر شخصية علي الذي كان طفلًا فدخل المدينة شابًّا فقيرًا يتميًا، يملك من الوعي والفلسفة التي أخذها بالفطرة من أبويه. ولعل من بين الشخصيات التي يعثر عليها علي في المدينة هي سميرة بنت عبد الله، والتي أحبت مرسي المسافر حارس القطار، واختفت حتى قيل إن البحيرة ابتلعتها وظلت ذكرى تنزف في قلب أهلها. لكن علي عند تجواله يعثر عليها: «كانت تتلوى شبه عارية أمامه على خشبة المسرح. الأضواء حوله وفوقه. النساء جالسات في الصفوف الأمامية والفتيات والأطفال. في الخلف كان هو وسط الرجال الذين يتحلقون مناضد كثيرة.. نهض من بين الرجال واقترب من خشبة المسرح. إنها سميرة الجميلة ولا أحد غيرها، ظل ينظر إليها علها تنتبه إليه، لكنها بعد أن انتهت ولم تكن انتبهت إليه دلفت خلف السرداق حيث أقيمت غرفة للفرقة» ص176.

شخصية سميرة هي من المتخيل لكنها موجودة في مجتمعاتنا العربية، سيما المرأة الهاربة من القرى إلى المدينة والتي تضطر للعمل بأماكن مرفوضة اجتماعيًّا، فيحتضنها البغاء وغيره من الأعمال، والكاتب إبراهيم عبد المجيد لم يغفل عن معالجة هذه القضية فتمّ طرحها في الرواية. وهنا تظهر المرأة بين القبول والرفض في مجتمع يحمل ازدواجية بشخصيته، فيراها الرجل عاهرة، لكنه يستمتع معها، يقبلها في الليل ويرفضها في النهار، وهذا يجلعنا نتساءل إن كان وجود المرأة العاهرة والراقصة بالمجتمع خطرًا؛ لماذا إلى الآن لم تعالج الجهات المختصة هذه القضية؟ لماذا لا يؤمّن لها المجتمع والقانون كرامتها بالعيش لكي تحتفظ بذاتها المركزية؟ إذن هي مرفوضة في العلن فقط، لكنها مرغوبة سرًّا، وهذا يكشف عن تواطؤ المجتمع وذكوريته في إذلال المرأة. وتستمر هذه الظاهرة –عمل المرأة القروية في المدينة– في شخصية زينب التي ذكرناها في القسم الأول، إذ كانت بائعة سمك وهجرت البلدة إلى المدينة، ويتمّ كشف سرها عن طريق علي الذي هرب من صدمة سميرة (نانا) الراقصة الجميلة إلى المرأة التي حدثه عنها زميله، الساكنة شرقي المدينة، فوصلا إلى بيتها و: «كانت العجوز المتشحة بالبياض قد دخلت حجرة مواجهة وعادت بعد لحظات فقدمت لهما سجائر وهي تقول: قليلًا وسيخرج الزبون. لقد تأخرتما كثيرًا.. وبعد لحظات قليلة يئس من خلالها من كلِّ شيء ولم يعد يشعر حتى بوجود زميله، خرجت إليهما زينب زوجة حامد! زينب التي ما رآها إلا محتشمة فوقها تل من الثياب، وفي ذيل جلبابها تعلق أطفالها الثلاثة.. ترتدي الآن قميص نوم يفضح جسدها البرونزي.. جلست زينب فوق الأرض باسمة متحيرة قليلًا. كانت جميلة تبدو كمصباح صغير شاحب في ليلة مظلمة، قال: كيف حالك يا زينب؟ اضطربت بهدوء ماذا تقول؟ رفع وجهه ونظر إليها نظرة طويلة ثابتة، قال: كيف حالك يا زينب ألستِ زينب» ص186.

المشهد السابق يوضح التحول الاجتماعي الذي طرأ على شخصية زينب

من عاملة بائعة سمك إلى بغاء في المدينة، من محتشمة إلى عارية، وهذه التحولات هي ظاهرة اجتماعية سائدة لها أسباب عديدة من بينها الفقر والحاجة وفقدان المعيل الرجل، عدا أن المرأة ذاتها تفتقر للوعي العالي والتعليم الذي من الممكن أن يؤهلها لعمل فيه حفظ لذاتها، لكنها رأت أن العمل بالجسد أفضل وسيلة رابحة ماديًّا. يظهر في الرواية الجانب المسكوت عنه في المجتمع، هو المرأة البغاة والراقصة، كما أن البغاء قد يكون بديلًا رمزيًّا لاستعادة الهوية الأنثوية المسلوبة منها؛ فممارسة البغاء تعود إلى بدايات الحضارات، فقد مارست ننليل البغاء التي ضاجعت البوّاب للعالم السفلي ورجل النهر وأنليل، فكان البغاء بديلًا رمزيًّا للعودة للهوية المسلوبة منها. لا ننسى أم جابر التي ارتبطت بزينب، عاشت معها بنفس المصير في المدينة، فكانت هي المسؤولة عن ترتيب مواعد زينب مع الزبائن وعن تربية أطفالها. فحتى المرأة العجوز انجرفت مع التحولات الاجتماعية للمدينة. عاد علي إلى بلدته هاربًا من المدينة فوجد البلدة امتلأت بالبنايات والعمران ولم يبقَ فيها إلا القليل وناظر القطار الذي صار مؤرخًا للأحداث الماضية. وسعاد البطلة التي لم تغادر البلدة، فوجدها كائنًا قبيحًا: «تمنَّى علي –لأول مرة– لو صار مثل سعاد. شيئًا قبيحًا لا ينظر إليه أحد. لو تضاءل وتضاءل حتى اختفى» ص214.

سعاد لم تطأ المدينة لكنها لمست شيئًا من تحولاتها، فقد كانت بانتظار علي الطفل الذي صار شابًّا ورحل، فظّلتْ بحلم الانتظار، وقد كانت تخفي السّر الكبير التي تنوي البوح به لعلي لكنها فشلت، فذهب جمالها وشبابها وحتى روحها، وقد تبدو سعاد رمزًا عن الحياة وتقلباتها، فالحياة أنثى يلاحقها القدر ويشد ذيلها الأمل. الرواية خرجت من المحلية فهي تعالج قضايا اجتماعية، وقيم إنسانية، كما أنها لا تدّعي المثالية ولا تجاهر بالتشائم بقدر ما تصارح الإنسان بالحقائق ○

★ ناقدة وأكاديمية عراقية.

زمن البهجة والجراح



محمود قدري

الإسكندرية من المدن المنذورة للبهجة والجراح، انقضى زمن البهجة وأيام اللوحة الكوزموبوليتانية الخالدة في الضمير البشري، وما كانت تمثلة الإسكندرية من معانٍ للتعايش وتقبل الآخر وانصهار الكل في واحد بين ذراعي حاضنة كبري، تحط عليها الطيور من كل أرجاء العالم فيجدون فيها متعة الروح والقلب، وابتدأ عصر الجراح بتلاشي الوجه الجميل لمشروع الإسكندر الأكبر القديم، واستعلان القبح واستيلاء التطرف على براح التنوع الإنساني وروعة الوحدة البشرية. لقد فتنت الإسكندرية أدباء العالم ومثقفية من العصر الهيلليني حتى النصف الأول من القرن العشرين، رحلت الذكريات ورحل مواطنوها ذوو الأصول المختلفة والديانات المتعددة، ولم يبق فيها سوي جيل جديد نما وسط التشوه الذي أصاب مدينتهم الأم بطريقة مفزعة، بعدما قُطع الطريق إلى عالم البحر المتوسط الفسيح بحضارته المبهرة، وشق أعداء الجمال سرداب خانق قتل الإسكندرية التي أحببناها وتحولت إلى ذكري، منفذين بالضبط الاتجاه المعاكس لما نادي به العميد طه حسين في «مستقبل الثقافة في مصر»، أو ربما لم يعرفوا طه حسين من الأساس، بل استمعوا إلى أدعياء التدين وتجار الدين ينادون بما يخدم أهدافهم الخبيثة.. والثمن؟ ندفعة يوميًّا من أعمارنا وأحلامنا وطموحنا لدولة مدنية حديثة، العلم قوامها -وحديث التعلي في مصر يثيرالحزن والبكاء المر- والحرية الفكرية ساحاتها السامقة تتجول فيها عقول المواطنين حرة من كل قيد. عن زمن البهجة والجراح يكتب الأديب الكبير ثلاثيته عن الإسكندرية، كأحد أبنائها الذين سمعوا ذكرياتها العذبة وهي لا تزال طازجة تحيا في قصص كبار السن، وحضروا السنوات الأخيرة من عظمتها الغابرة، وعاشوا سنواتهم التالية يشاهدون الانهيار التدريجي لمدينتهم التي يباهون بها، كما انهارت أشياء عدة وأصبحنا عرايا مما كان قبل عقود خلت يزغلل عين الرائين من الألق.

-1

«لا أحد ينام في الإسكندرية» درة أعمال إبراهيم عبد المجيد، عمل مشحون بالقصص التي انسابت لوعيه من أبيه

ومن مجاليه حول الحرب العالمية الثانية التي دار فصل منها في القطر المصري عند مدينة العلمين، معارك جحيمية أحالت الرمال جمرًا وأصبحت السماء تمطر الحمم والنيران، اختار بدء تأريخه الفني للمدينة انطلاقًا من فترة مفصلية حاسمة من القرن العشرين، وهي التي ترتبت على نتائجها عالمنا الحالي، فبعد العلمين اختفت الإمبراطوريات العجوز (بريطانيا- فرنسا- وانهار طموح ألمانيا)، وظهرت دول شابة لها تفكير جديد وأساليب مغايرة (الاتحاد السوفييتي- الولايات المتحدة).

يسافر عبد المجيد في الزمان والمكان إلي برلين، أول شخص نقابله في الرواية الفوهرر النازي أدولف هتلر، ويضعنا علي الفور في جوه الروائي منذ الفقرة الأولي كعادة الأدباء الكبار في الأدب العالمي: «كان هتلر يدور حول مبني المستشارية في برلين، عاقدًا يديه خلف ظهره، منحنيًا قليلًا، في حالة من التأمل العميق، لكنه أيضًا زم شفتيه مما أبرز شاربه محدبًا قليلًا، وفتح عينيه في غضب ازداد لمعانهما. في الحقيقة كاد صدره ينفجر ورأسه، وهو ذاهل تمامًا عن حراس المبني الواقفين، وحراسه هم الذين يدورون خلفه، كان يفكر لو يستطيع أن يمسك برئيس حكومة بولندا يعصره عصرًا.

اليوم هو الخامس والعشرون من أغسطس، الجو صحو فوق برلين..».

من السحر الروائي جاءت هذه الافتتاحية التي تذكرنا بأساتذة الفن الكبار، الذين يخلقون اللحظة الفنية مباشرة وبتلقائية كميلاد فجر جديد أو اختفاء وجه القمر تحت سير السحاب أو ارتداد موجة إلى حضن البحر، ها هو تولستوي يبدأ أنا كارنينا: «الأسر السعيدة كلها تتشابه أسباب سعادتها.. أما العائلات التعيسة فإن لتعاسة كل منها سببًا خاصًا يختلف عن أسباب تعاسة غيرها!

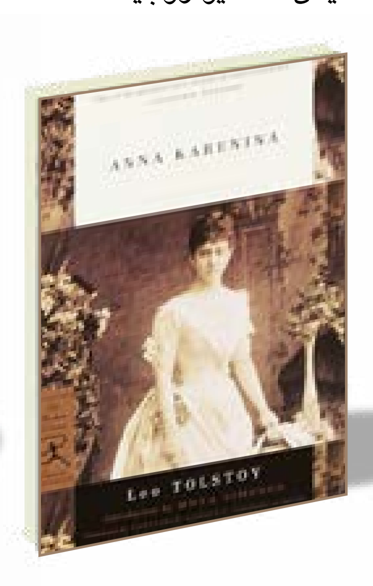
وقد كان كل شيء مضطربًا في أسرة أوبلونسكي، فالزوجة اكتشفت أن زوجها على صلة آثمة بفتاة فرنسية كانت تعمل مربية لدي الأسرة، وقد صارحته الزوجة بهذا النبأ وأنذرته بأنها لن تستطيع الاستمرار في العيش معه تحت سقف واحد..».

وماركيز في مائة عام من العزلة: «بعد سنوات طويلة وأمام فصيلة الإعدام، سيتذكر الكولونيل أوريليانو بوينديا ذلك المساء البعيد الذي أخذه فيه أبوه للتعرف على الجليد. كانت ماكوندو آنذاك قرية من عشرين بيتًا من الطين والقصب مشيدة على ضفة نهر ذي مياه صافية..».

ونجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش: «في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأي من النجوم الساهرة، علي مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة في حارتنا».

وفلوبير في مدام بوفاري: «كنا في حجرة الدراسة، عندما دخل الناظر يتبعه تلميذ جديد لا يرتدي الزي المدرسي، وفراش يحمل قمطرًا كبيرًا، فاستيقظ من كان نائمًا، وانتصب كل منا واقفًا، وكأنه فوجئ علي حين غرة برقيب على عمله!

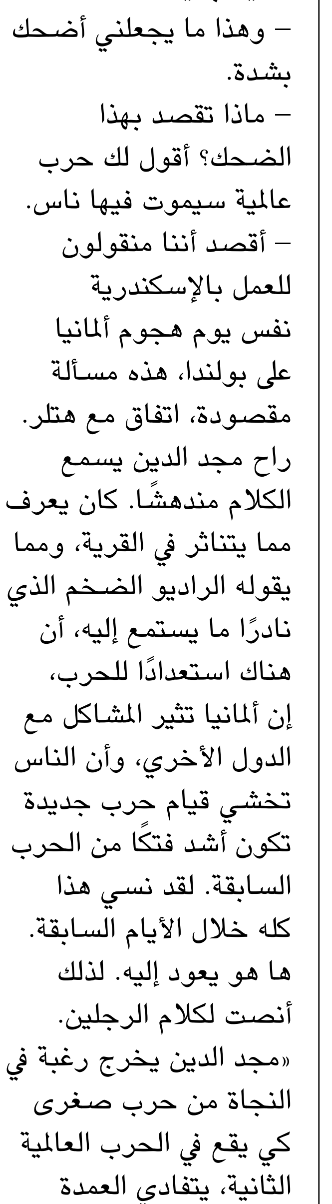
وأشار إلينا الناظر بالعودة إلي الجلوس ثم التفت إلى المدرس قائلًا في صوت خفيض: «مسيو روجيه،



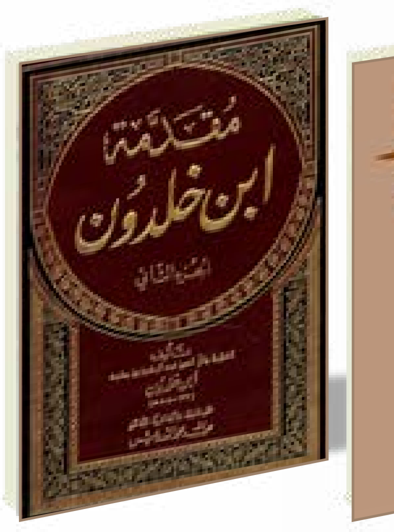
هذا تلميذ أوصيك به. لقد التحق بالسنة الخامسة..».
تلك البداية تلقي ظلالها علي مصائر أبطال روايتنا، هتلر سيحيل الدنيا صراعًا شرسًا، وفي خضم هذا الصراع يظهر صراع أصغر يقضي على قصة حب رشدي وكاميليا بسبب اختلاف العقائد، وفي ليلة قريبة لنفس الليلة التي أراد فيها هتلر عصر رئيس حكومة بولندا، يوجه لمجد الدين سؤالًا، وهو بعد في قريته التي لا يعرفها هتلر ولا رئيس الحكومة البولندية: لماذا لا تسمح لنا بالقتال؟ إنها نفس الرغبة المسيطرة على قلوب الرجال على مر التاريخ واختلاف الأجناس، القتال والحرب لا يهم إذا ما كانت في برلين، موسكو، واشنطون، لندن، أو في قرية مصرية تملؤها أبراج الحمام، في الأسباب الدولية للحرب العالمية هي الرغبة الألمانية في الثأر لهزيمة قواتها

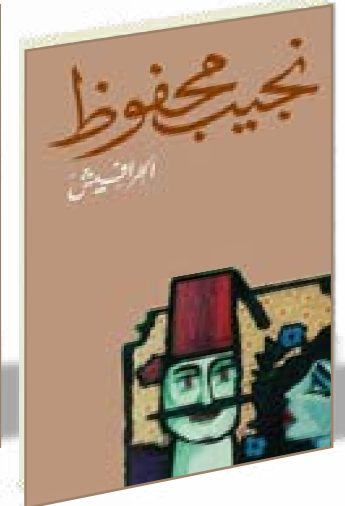


في الحرب العالمية الأولي وشروط معاهدة فرساي القاسية التي اقتطعت منها مستعمراتها، وفرضت عليها أزمات اقتصادية حادة، وفي روايتنا الرغبة في القتال تتشابه مع الفارق في الشعور المحرك، رغبة العمدة في الانتقام من البهي أخو مجد الدين، المغوي للنساء بوسامته وجاذبيته التي جعلت القرية تغلي غيرة على حريمها، وتدبير البهي لمقلب المحكمة الشرعية حيث فضح أسرار الأزواج ومعهم العمدة، فيفور القتال ويجري سلسال الدم حتى يحل الخراب على الأسر المتقاتلة، إنها نفس الأسر الإنسانية التي تتحارب وتفني بعضها البعض! قبل هذه الليلة الأخيرة لمجد الدين بيومين كان الرد الذي طلبه هتلر قد جاءه إعلانًا سريعًا بالتعبئة بين الشعب البولندي، ونداء من رئيس وزراء بولندا إلى شعبه، بأن يقف خلف جيشه دفاعًا عن الحرية والشرف.
انتهت المدة إذن، ولم يعد هناك مفر من دوران آلة الشر، وفي صباح تلك الليلة الأخيرة لمجد الدين، بالضبط في الساعة الرابعة وخمس وأربعين دقيقة، بدأ الهجوم الكبير على بولندا.
يهرب مجد الدين مع زوجته زهرة إلى الإسكندرية لاحقًا بأخيه البهي الذي سبقه إلى هناك، وفي القطار يستمع هو الرجل الوديع إلى حوار يدور بين راكبين، ولقربهما من مجد الدين كان يسمعهما.
– لن تتركه فرنسا ولا إنجلترا، إنها بداية حرب عالمية جديدة.
– وهذا ما يجعلني أضحك بشدة.
– ماذا تقصد بهذا الضحك؟ أقول لك حرب عالمية سيموت فيها ناس.
– أقصد أننا منقولون للعمل بالإسكندرية نفس يوم هجوم ألمانيا على بولندا، هذه مسألة مقصودة، اتفاق مع هتلر.
راح مجد الدين يسمع الكلام مندهشًا. كان يعرف مما يتناثر في القرية، ومما يقوله الراديو الضخم الذي نادرًا ما يستمع إليه، أن هناك استعدادًا للحرب، إن ألمانيا تثير المشاكل مع الدول الأخري، وأن الناس تخشي قيام حرب جديدة تكون أشد فتكًا من الحرب السابقة. لقد نسي هذا كله خلال الأيام السابقة. ها هو يعود إليه. لذلك أنصت لكلام الرجلين.
«مجد الدين يخرج رغبة في النجاة من حرب صغرى كي يقع في الحرب العالمية الثانية، يتفادي العمدة ليواجه قوات روميل



ومونتجومري! أي قدر عجيب تكتبه الحياة لأطفالها الضائعين!
السرد يتوازي بين ثلاثة مستويات:
1- مجريات الحرب العالمية الثانية وأحداثها المهولة، نتابع أهم تقلباتها وأخبارها.
2- الحالة العامة المحلية في ذلك الوقت من حوادث وسينما وفنون وإعلانات، كما جاءت في الصحف وإدراجها في المتن الروائي مثيرًا البسمة والأحزان.
3- الأحداث التي يواجهها شخوص الرواية: مجد الدين، زهرة، أم حميدو، الست لولا والست مريم، الأسطي غبريال، الصافي نعيم، بريكة، البهي، حمزة، ديمتري، رشدي وكاميليا في الحياة الشخصية من حب وفقر وبحث عن عمل جيد، وتأثير الحرب العالمية على سكان المدينة ككل.
وكعادة الأعمال الجميلة في الفن الروائي، يصعب تصنيف «لا أحد ينام في الإسكندرية»، هل هي رواية عن الحرب؟ مرثية للإسكندرية؟ أم هي ذكريات الكاتب وتأثير حكايات أبيه في فترة مبكرة طفت على السطح وخرجت بصورة عمل روائي، وخاصة أن مجد الدين سيعمل في السكة الحديد، وسيذهب إلى العلمين مع صديقه دميان ويشهدان المعركة الطاحنة وهو نفس ما مر به والد المؤلف؟
إنها كل ذلك اجتمع له الصفة السردية المناسبة ليحتل مكانه في ترتيب أهم 100 رواية، يضم الحس الكوني والاهتمام بمصير الجنس البشري، متضمنًا تفاصيل الحياة في ذلك العهد ببناء فني زادته شخصياته المميزة العصية على النسيان سبكًا وروعة.
مجد الدين وزهرة اللذان قدما للإسكندرية أغراب، وما لبثا أن اندمجا في جو المدينة، وعلاقتهما مع أسرة ديمتري وزوجته مريم وابنتيه كاميليا وإيفون، وصداقة دميان النادرة بمجد الدين، مثال واقعي غير متكلف لما كان يكتنف الإسكندرية من جو لا يعرف التعصب ولا التعالي، فالتطرف عمومًا يحمل في جوهره الخبيث، أن شخصًا أفضل من الآخر وفئة تتميز عن فئة وحقيقة واحدة والأخرى مزيفة، ودوجماطيقية مدمرة للأفراد والمجتمعات، قد يمكن تفهم تلك الآفة في دول أخرى، أما مصر.. مصر بتاريخها المتسامح الحاضن لكل أمم الأرض وأديانه، وموقعها بين العالم وقربها من الجميع، فكارثة أن ينتشر فيها ذلك الفكر الغبي، فمعتنقوه يعيشون هنا بأجسادهم فحسب، أما أرواحهم وعقولهم ففي دول أخرى وعصور أخرى انساقت إلى تلك الأفكار السامة، يحاربون طواحين الهواء كالحمقى، ويحرمون كل شيء وينغلقون على كل شيء.
بالفن يوضح لنا إبراهيم عبد المجيد معني العيش في مصر بين المصريين، ووحدة النص الديني وتقارب الروح البشرية، وسط طلعات طائرات جيوش المحور والأرض تهتز والسماء مشتعلة:
«قال الشيخ مجد الدين وأعاد (وجعلنا من بين أيديهم سدًّا ومن خلفهم سدًّا فأغشيناهم فهم لا يبصرون)، ويعيد ويرتفع





صوته ويهتز مع ضوء القمر يكشفه للجميع، بينما هو ذاهل عنهم تمامًا، (وجعلنا من بين أيديهم سدًّا ومن خلفهم سدًّا فأغشيناهم فهم لا يبصرون)، وبدأت زهرة تردد خلفه وصوته يعلو، والست مريم تردد (نعم نسألك يا اللّه ضابط الكل لا تدخلنا في التجربة لكن نجنا من الشرير)، وديمتري يردد معها: (نعم نسألك أيها الرب إلهنا لا تدخل أحدًا منا في تجربة. هذه التي لا نستطيع أن نحتملها من أجل ضعفنا، بل اعطنا أن نخرج من التجربة أيضًا لكي نستطيع أن نطفئ جميع السهام المتقدة نارًا التي لإبليس)، ويرتفع صوته وترفع الست مريم صوتها، ونجنا من الشرير إبليس بالمسيح يسوع ربنا، آمين. ومجد الدين يرفع صوته أكثر يا ربي لا تترك بيني وبين أقصي مرادك مني حجابًا إلا كشفته ولا حاجزًا إلا رفعته ولا وعرًا إلا سهلته ولا بابًا إلا فتحته يا من ألجأ إليه في شدتي ورخائي، ارحم غربتي، آمين يارب العالمين. ويبدأ مجد الدين قراءة القرآن الكريم بعد الدعاء ولا يزال يهتز ويعيد ديمتري معه ابتهالاته، ويختلط الكلام فتسمعه فلا تدرك منه إلا أنه حالة روح صادقة ضارة متبتلة بكل الجوارح للّه المخلص. (يس * والقرآن

إنها رؤية فنية رآها عبد المجيد في خياله الإبداعي، وأمل حارق يحدوه أن يرى مدينته مدينة الفضة والذهب، هكذا يحلم الفنان ابن الإسكندرية بأيام طاهرة تغسل فيها عروس البحر المتوسط من أدران الفساد، والتعصب، والهمجية، لتعود لشبابها الأول "مدينة من فضة تسري فيها عروق من ذهب"

الحكيم) أيها الرب إلهنا (علي صراط مستقيم) لا تدخل أحدًا منا في تجربة (تنزيل العزيز) نجنا من الشرير (ما أنذر آباؤهم) من أجل ضعفنا (علي أكثرهم فهم لا يؤمنون) نخرج من التجربة (وجعلنا من بين أيديهم سدًّا) التي لإبليس (فهم لا يبصرون) آمين آمين.
وتأتي الأصوات من الشارع، رجال وشباب ونساء مذعورات وأطفال يبكون».
جذور الأديان والاعتقادات كلها تكمن هنا في مصر، فإن لم تحتو هي الكل تحت سمائها وفوق أرضها، فدلوني على دولة أخرى تحمل نفس الميراث وتقدر

على حمل تلك الرسالة.. ابحثوا فلن تجدوا!
ويودع مجد الدين صديقه دميان الذي يموت في طريقهما للهرب من جهنم البشرية التي اشتعلت في العلمين بسورة الرحمن، وبين كل آية وأخرى يردد «دميان. دميان».
تلك هي الروح المصرية كما صاغها التاريخ قبل أن يهاجمها طيور الظلام ببث الكراهية والنفور من الآخر أيًّا كان هذا الآخر، فكل مختلف هو مخالف ومن ثم تصبح مدينة عالمية كالإسكندرية مدينة الصراع الطائفي!
تعاطف مع جميع الشخصيات ووزع عليها من قلبه وروحه، وأعتقد

لو كان سرد جزءًا مما يعتمل في نفس قواد وجيوش القوات المتحاربة، لجعلنا نتعاطف مع الفريقين معًا، هؤلاء الغرباء الذين تركوا بيوتهم وأراضيهم وعائلاتهم ليقتلوا بعضهم البعض على رمال بلاد بعيدة لم يجر في خيالهم أن يزوروها يومًا ما، كما تمكن من تصوير الخوف وظلام الصحراء وضرب المدافع والدانات والجو الخارجي للمعركة بصدق، كان سيغوص في تفاصيل الحياة والموت ومفارقات الأقدار بنفس الصدق.

وفي لحظات بهيجة وعلى طريقة السينما التي يعشقها إبراهيم عبد المجيد، وذكرياته معها دافئة ومؤثرة لأبعد مدى، تبدأ حيوات الشخصيات بعد الحرب نشيطة ومتفائلة بالغد:

«وظهر الخواجة ديمتري أمام منزله ومعه عدد من العمال سرعان ماراحوا يزيلون ما تهدم استعدادًا لبناء البيت من جديد، وظهر جندي الجيش المرابط الذي كان يشتري اليوسفي من أم حميدو. فجأة فوق رأسها يضحك ويهز رأسه ويقول:

يا بتاع اليوسفندي.

ما تقول لي العشرة بكام.

وضحكت أم حميدو، وجلجت ضحكتها وقالت وهي تهز كتفها:

العشرة اليوسفندي

ياحبيبي ببلاش

وزيادة

فرقص أمامها وأمسك يديها وقال:

أنا عايز الزيادة يا أم حميدو بالحلال.

ولم ترد، طامنت رأسها، وأغمضت عينيها فانكفأ عليها يحتضنها ويقبلها وهي جالسة ففزعت، ودفعته بعيدًا وهي تنظر إلى الشارع.

وافقت هذه المرة على الزواج. هي غير مصدقة عودته وهو غير مصدق موافقتها وأدرك رشدي أن ألمانيا إذا هزمت مرة ستهزم كل مرة، فصار على يقين باقتراب انتهاء الحر وسفره إلي باريس..».

ويختم الرواية «– لا أعرف كيف ستكون الإسكندرية دون دميان، ولا كيف ستكون عندي القدرة علي العودة إلى العمل دون أن يكون معي.

ومسح دمعه الذي ترقرق، لكنها لم تشأ أن تثنيه عن العودة إلى المدينة التي ذهبت إليها من قبل مكرهة، وتركتها إذ خلفته وراءها.. ستذهب هذه المرة راضية مسرورة حتى لو لم تجد الناس، كما كانوا بنفس الروح الصافية والمرح. المدينة البيضاء زرقاء البحر والسماء ستعيد الروح لأبنائها.

قالت:

– نسافر في الصباح الباكر هذه المرة.

قال:

– طبعًا.. دخول المدينة بالليل أمر صعب. (دخل مجد الدين وزوجته وهما المتحدثان في تلك الفقرة المدينة ليلًا، في وصف آسر يشف عن حساسية المكان والاغتراب في أدب عبد المجيد)

وكانت نذر الشتاء قد أتت متعجلة، فهطل مطر كثير غزير لم ينقطع بالليل والنهار، واستمر لعدة أيام لكن أحدًا لم يضج، والحركة لم تنقطع، والمحلات لم تغلق، وأصوات الراديو



لم تنخفض في المقاهي، لقد بدا للجميع أن السماء تغسل المدينة. لقد كانت السحب عالية وبيضاء وتلك كانت معجزة، فمن أين حقًّا يأتي كل هذا المطر، وعندما جاءت موجة من السحب السود واستقرت فوق المدينة، نسي عامل محطة الكهرباء الرئيسية في كرموز أن يقطع الكهرباء عن مصابيح الشوارع بالنهار، فظلت المدينة مضاءة بالنهار والليل. كان الناس قد أزالوا اللون الأزرق من فوق نوافذ البيوت وواجهات المحلات، وكشافات السيارات، وترك الجميع النور في البيوت والمحلات بالنهار والليل أيضًا. صارت الإسكندرية مدينة من فضة تسري فيها عروق من ذهب».

إنها رؤية فنية رآها عبد المجيد في خياله الإبداعي، وأمل حارق يحدوه أن يرى مدينته مدينة الفضة والذهب، هكذا يحلم الفنان ابن الإسكندرية بأيام طاهرة تغسل فيها عروس البحر المتوسط من أدران الفساد، والتعصب، والهمجية، لتعود لشبابها الأول «مدينة من فضة تسري فيها عروق من ذهب».

استغرق لكتابتها ست سنوات، بين البحث والقراءة، والسفر والترحال في الصحراء الغربية، لزيارة أماكن الحرب، مشي حافيًا في الرمال، وزارها صيفًا وشتاء كي يعايش التجربة كاملة، وكله انصب في قالبه الروائي البديع، بعدما خاض بروح المغامرة تجربته الفنية والشخصية لتولد هذه الرواية من رحم الإخلاص والدقة والعمل.

إن الألم هو الشعور القادر على إبداع الفنون والآداب، وإبراهيم عبد المجيد أحد من يتألمون لجراح هذا الوطن، وينقلون نبضات قلوبهم الموجوعة على الورق لتعبر عليها أجيال الحلم والأمل، خمسون سنة قضاها أديبنا مهمومًا ولولا الهم ما أبدع، وفي خلال السنوات تغير كل شيء -للأسف- للأسوأ، وبقي إبراهيم عبد المجيد قيمة يجب الاحتفاء بها، وإعادة اكتشافها وتقديمها لأجيال أصبح الإبداع لديها سرابًا يسوقها إلى مشارب سامة، متغافلين عن حقيقة الأدب الذي يمثله إبراهيم عبد المجيد مع أقرانه من القامات السامقة في تاريخ الأدب العربي.

إن هذا الأديب يريد استرجاع الفردوس المفقود



الذي عاشت فيه الإسكندرية قبل الهجمة الهمجية التي أطاحت بكل جميل في مصر، إنه لم يتوقف يومًا عن الكتابة والتدوين والمواجهة والمراجعة، زاده في ذلك ثقافة أصيلة أساسها تعليم حقيقي ذاب الآن من مصر تمامًا، وكان هذا التعليم الجيد هو الأرض الطيبة التي أنجبت لنا عظماء مصر في مختلف المجالات، وتجربة حياتية غنية في سنواته التي قضاها في الإسكندرية أو القاهرة، ساعدته عين الأديب الكاشفة التي تستلهم إبداعها من الحياة حولها وتجلياتها عبر الأشخاص والأحداث، سيرة عمر تناثرت بين الروايات والمقالات التي لو جمعناها في كتاب واحد لصارت شهادة على عصر بدأ مع الزمن الناصري إلى الآن.

تمثل أعماله إضافة حقيقية للأدب المصري، ولهذا الميزان مقياس صادق، فكل عمل فني لا بد أن نزنه بسؤال: كم كنا نخسر لو لم يكن موجودًا، وما الذي أشبعه فينا روحيًّا وإنسانيًّا، أعمال إبراهيم عبد المجيد التي تراوحت بين الرواية والقصة والمقال والسيرة الذاتية المستترة في أحاديثه عن تجربته الأدبية وعشقه للفن السينمائي، لو لم توجد لخسرت ثقافتنا المعاصرة الكثير، لقد كتب أهم أعماله في زمن رديء أصبحت فيه الثقافة تهمة والوعي جريمة والكتابة والقراءة فعلًا يثير الريبة، فمثل مع بهاء طاهر وصنع اللّه إبراهيم وإدوار الخراط وغيرهم أبطال حقيقيين، أبدعوا أفكارهم وسردوا حكاياتهم في جو غير مشجع على الإطلاق، فهذه إحدي دروسه التي ألقاها علينا دون كلام، إخلاص للفن والأدب، وعشق للحياة لا يفنى، ولو أتيحت له الظروف المواتية لقام بدور فعال في المؤسسات الثقافية، لكن ظروف بيئته التي طالما تشكى منها في أعماله، كانت ترفض أمثال هذا الرجل، فكيف يعمل مع أناس يعتبرون التمثيل والرسم والغناء من المحرمات؟ وكيف في الأساس وصلوا إلى الكيانات الثقافية المصرية؟ لكن كما نقول «محدش عارف الخير فين!» فبهذا النبذ استطاع أن يكرس جهده وطاقته للفن الروائي، فكانت (ليلة العشق والدم)، (بيت الياسمين)، (المسافات)، (البلدة الأخرى)، (قناديل البحر)، (شهد القلعة)، (وفي كل أسبوع يوم جمعة)، (طيور العنبر) و(الإسكندرية في غيمة) المتممتان للثلاثية، وكتبه (ما وراء الكتابة)، (أنا والسينما)، (غواية الأسكندرية)، وترجمته لـ(مذكرات عبد أمريكي) لفريدريك دوجلاس، وغيرها من الأعمال التي أمتعتنا وسدت ثغرات عميقة تعاني منها الثقافة المصرية الحالية التي تئن من العطش الفكري، وتعاني الفراغ الكبير برحيل الكبار عن عالمنا دون وجود من يخلفهم في مجالاتهم على اختلافها، وقاومت الضربات العنيفة التي توجه لقوتنا الناعمة لفرض القيود عليها والإجهاز على ما تبقي منها، إن تلك التجربة تذكرني بابن خلدون الذي دأب على البحث عن منصب أو مكانة سياسية في بلاط الخلفاء –كاتبنا كان مستعففًا– ولما يئس قر في قلعة بني سلامة يدون ما سيثير شغف العالم من الشرق إلى الغرب والشمال والجنوب، مستشرفًا آفاق جديدة للحياة البشرية في كتاب سيترجم لكل اللغات ويدرسه كل مهتم بالعلوم الإنسانية نعرفه نحن بلغتنا العربية باسم (مقدمة ابن خلدون).

إبراهيم عبد المجيد نفسه شبيه بأبطال رواياته، مصري تمزق في مراحل عديدة، لكنه بطريقة ما يعود من جديد.. ينهض لأن قراءه ومحبيه ينادون باسمه ○

الأنا والآخر في قصة «ليلة أنجيلا»
دراسة تطبيقية تحليلية



د.سناء سليمان سعيد

تُعد دراسة الأنا والآخر من الدراسات الشائكة والمتجددة في آن واحد، وهي قضية مثيرة وثرية، حيث إنها تظهر الأنا المتمثل في الطرف الأول من القضية وهو العربي في دراستنا المتاحة، والآخر المتمثل في الطرف الثاني من القضية وهو الغربي في الدراسة نفسها، فمهما كان نوع القضية ومهما كان نوع الصراع القائم بين الطرفين. فدائمًا توجد إشكالية قائمة بين الشرق والغرب وجدلية مستمرة مع استمرار الطرفين الشرقي والغربي.
لذلك سأتوقف لبرهُة قصيرة أمام تعريفات مصطلحية عن الأنا والآخر. حتى نستدرك ماهية الأنا ونحددها لغة واصطلاحًا، وكذلك ماهية الآخر لغةً واصطلاحًا، ومن ثم ندرسها دراسة تطبيقية على النص الأدبي قصة (ليلة أنجيلا).
تعرف الأنا في اللغة بـ: «اسم مكنّي، وهو للمتكلم وحده وإنما يبنى على الفتح فرقًا بينه وبين أن، وهي حرف ناصب للفعل، والألف الأخيرة إنما هي لبيان الحركة في الوقف»[1]. ووردت في معجم الوسيط أيضًا بمعنى: «ضمير رفع منفصل للمتكلم، أو المتكلمة»[2]. فالأنا هنا وصف للشخص المؤنث أو المذكر على حد سواء مصورًا لذاته وعاكسًا لشخصيته. وهذا ما جاء في معجم المحيط: «ضمير رفع منفصل للمتكلم مذكرًا ومؤنثًا، مثناه وجمعه نحن»[3]. وهذا ما أكدت عليه معاجم اللغة متفقة فيما بينها من ذاتية الأنا وبلورتها في بوتقتها المنعكسة على الذات.

الأنا اصطلاحًا

ترتبط الأنا: «على المستوى النحوي بمنظومة الضمائر»[4] ويعرفه سليماني على أنه «ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته لا ينازعه أو يشاركه في ذاتيته آخر، وبصفته آخر فهو مستقل عن غيره، وإن كان منتجًا له، وناتجًا عن علاقته به»[5]. فالذاتية هي الكينونة الغالبة على تعريف الأنا.
ولذلك وجد أن الذات تتطابق مع الأنا في قول أحد الباحثين: «تطابقت الأنا مع الذات المفكرة بوصفها عقلًا، وقد تأرجحت الأنا بين العقل والنفس في الفلسفة العربية حتى أصبحت أقرب إلى النفس منها إلى العقل»[6]. بينما تعرف الأنا في الفلسفة على يد روني

ديكارت بالتفكير والوجود في قوله: «أنا أفكر إذن أنا موجود»[7].

الآخر لغة

وردت كلمة «الآخر» في لسان العرب بمعنى: «أحد الشيئين وهو اسم على أفعل، والآخر بمعنى غير، كقولك رجل آخر وثوب آخر، وأصله أفعل من التأخّر، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلَتا فأبدلت الثانية ألفًا لسكوتها وانفتاح الأولى قبلها، وتصغير «آخر» أُويخر، والجمع آخرون، ويقال هذا آخر وهذه أخرى في التذكير والتأنيث»[8].

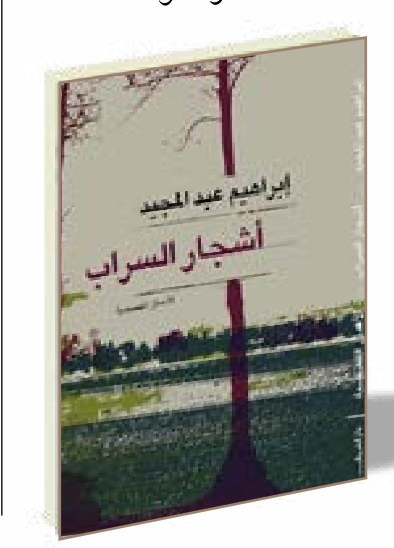
وفي معجم الوسيط: «الآخر»: (تأخر) عنه جاء بعده، وتقهقر عنه لم يصل إليه، والآخر أحد الشيئين، ويكونان من جنس واحد»[9].

أما في قاموس المحيط فـ: «الآخر في الأصل الأشد تأخرًا في الذكر ثم أجري مجرى غير، ومدلول الآخر وأخر معه لم يكن الآخر إلا من جنس ما قلته، وقولهم جاءني في أخريات الناس وخرج في أوليات الليل يعنون به: الأواخر والأوائل»[10].

وجاءت لفظة آخر في القرآن الكريم في قوله تعالى: «فَإِنْ عُثِرَ عَلَىٰ أَنَّهُمَا اسْتَحَقَّا إِثْمًا فَآخَرَانِ يَقُومَانِ مَقَامَهُمَا مِنَ الَّذِينَ اسْتَحَقَّ عَلَيْهِمُ الْأَوْلَيَانِ فَيُقْسِمَانِ بِاللَّهِ لَشَهَادَتُنَا أَحَقُّ مِن شَهَادَتِهِمَا وَمَا اعْتَدَيْنَا إِنَّا إِذًا لَّمِنَ الظَّالِمِينَ»[11]. فالآخر في القرآن هو الطرف الآخر المقابل للطرف الأول.

الآخر اصطلاحًا

يعرف الآخر اصطلاحًا في قول أحد الباحثين: «إنّ الآخر في أبسط صوره هو نقيض «الذات» أو (الأنا)، «والآخر في أكثر معانيه شيوعًا يعني شخصًا آخر أو مجموعة مغايرة من البشر ذات هُوية موحدة، وبالمقاربة مع ذاك الشخص أو المجموعة أستطيع أو نستطيع تحديد اختلافي أو اختلافنا عنها، وفي مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر، وإعلاء قيمة الذات أو الهوية»[12]. في حين يعرف الآخر «إنّ الآخر هو كل ما كان موجودًا خارج الذات المدركة ومستقلًا



عنها، وفي تاريخ الفكر، كما في العلوم الإنسانية، احتلّت موضوعات الآخر -ولا تزال- مكانة بارزة نظرًا لارتباطها الجدلي بموضوعات أساسية ملازمة: الأنا- الذات- الهويّة، فيصير الآخر بالمفرد والجمع الذي نعيش معه تجارب كالقرابة والصداقة والجوار، أو كالمنافسة والخصومة والعداء. وهذه التجارب وسواها تحدِّد بتنوعها واختلافها طبيعة العلاقات ودرجتها، إمّا على صعيد الوعي أو في حقل السلوك والفعل»[13]. ويستكمل تعريف الآخر اصطلاحًا في قول أحد الباحثين: «نحن إذًا، إزاء سياقين رئيسيّين في تحديد دلالات «الآخر»، السياق الأول معرفي وعلى ضوئه يبدو «الآخر» مفهومًا تكوينيًّا أساسيًّا للهُويّة، أي للذات وهي تحدِّد هويتها، فلا هويّة بدون «آخر». أمّا السياق الثاني، فسياق قيمي- أخلاقي يكتسب «الآخر» من خلاله قيمة أو موقعًا في سلم تراتبي يكون من خلاله مقبولًا أو مرفوضًا، طيّبًا أو سيئًا. وبالطبع فإن هذين السياقين غالبًا ما يجتمعان، فيكون تحديد الهويّة جزءًا من موقف قيمي أو أخلاقي»[14]. من خلال التعريفات السابقة

التي أكدت على التناقض القائم بين الأنا والآخر، وجدلية العلاقة القائمة بينهما منذ القدم، لذلك سوف أسلط الضوء على قصة (ليلة أنجيلا) لما فيها من استقطاب للأنا العربي، ووضوح العلاقات الفارقة بين الأنا والآخر.

قصة ليلة أنجيلا

عندما نتوقف مع القصة بالدراسة النقدية نجد أنها لم تكن تغفل مثل هذا الأمر، ألا وهو الانتصار لطرف دون آخر، ولكن على حساب من هذا الانتصار؟!

هل على حساب الذات المتمثلة في الأنا العربي؟! أم على حساب الآخر الغربي؟!

لذلك سأركز الدراسة على قصة (ليلة أنجيلا للكاتب إبراهيم عبد المجيد)، من حيث مكوناتها الأدبية، بل والنقدية التي ساهمت في طرح هذه القضية، ولكن بشكل مختلف حتى تغاير بقية القضايا التي طُرحت على الساحة وعالجت هذا الموضوع من قبل.

ومن خلال التعريفات السابقة والمقتضبة التي تؤكد على الاختلافية والمقابلة بين الأنا والآخر لغة واصطلاحًا، تطرقنا بالدراسة لقصة مثيرة تعالج قضية الأنا والآخر على أسلوب الكاتب الكبير إبراهيم عبد المجيد ألا وهي قصة (ليلة أنجيلا) التي تبدأ من العنوان بالآخر، وكأنه سيطر وأخذ المكانة التي كان يبتغيها منذ بداية الأمر، ونال ما كان يسعى إليه.

تتطرق قصة (ليلة أنجيلا) بداية من العنوان إلى مخاطبة الآخر، مهما كان جنس هذا الآخر أو جنسيته. وإلى تقديم الآخر على الأنا، وهل هو استقطاب للآخر أم استقطاب للأنا؟ يبدأ الراوي في سرد الأحداث التي توضح لنا كل هذه التساؤلات الغامضة، من خلال سبر أغوار النص بما يعمّق معناه ويحقق ما يبتغيه الكاتب من وراء عمل فني يقصد من خلاله رسالة أدبية فكرية ثقافية حضارية بين الشرق والغرب، والذي سعى كثير من الكتّاب إلى الوقوف على جدلية هذه العلاقة القائمة بين الشرق والغرب وما زالت. حتى قصد الكاتب كتابة الأسماء بالحروف العربية كمحافظة منه على الهُوية العربية من قبّل الكاتب وهو الراوي في الوقت نفسه، ومن هذه الكلمات: (بون سوار أنجيلا، أوريفوار.. أو دي ما، الجاردان دي بلانت، نو.. نو.. نو، بوليفار راسباي).

بدأ الرواي القصة بإعجاب بالآخر متمثلًا في شخص (أنجيلا) الفرنسية، وبدأت القصة على لسان الراوي الشرقي المصري تسرد قصة أنجيلا التي أعجب بها فور رؤيته لها في فرنسا، حينما قابلها خلال مقابلة صديقة مصرية وزوجها؛ ولكنه لم ينل منها غير المتاعب المعتادة التي دائمًا تعود علينا من الغرب، بدأ بالمحاولة للنيل منها، وهنا ظهر دور الغرب (الآخر) الرافض تمامًا لوجود الشرق (الأنا) متمثلًا في أنجيلا التي رواغته، وفي الوقت نفسه لم تعطه ما أراد سواء من علاقات شخصية أو غيرها، عندما قال الراوي: «طوال الساعات الثلاث التي أمضيتها معها، صنعت لي الشاي ثلاث مرات، ولم توافق أبدًا على أن تعطيني نفسها! قاومت بشدة في كل مرة ظننت أنها لانت، ووجدتها قوية جدًّا»[15].

يبدو أن الغرب فهم مراد الشرق؛ فبدأ بالمراوغة وعدم الإفصاح عما يكنه له من حقد وكراهية وضغينة، إلا أن أنجيلا أرادت أن توهمه فقط بسهولة حصوله على ما يريد؛ ولكنها لم تعطه في حقيقة الأمر أي شيء، وإن كانت القصة توحي بالرومانسية والعلاقة العابرة بين الراوي وأنجيلا إلا إنها في محتواها عميقة، بل تنحى إلى الجانب السياسي الذي يغفله كثير من القراء، ولا يغيب عن الكاتب أن

يدس لنا السُم في العسل من خلال طرح العلاقات الغربية الشرقية في قصة جميلة سلسلة لا يفهم منها إلا علاقات عابرة وإعجاب زائف وانبهار مؤقت؛ ولكنها أكدت على الحقيقة الصعبة التي يعاني منها الشرق جرَّاء تعامله مع الغرب.

وهذا ما أكدته أنجيلا، بل تكرر منها بشكل متعمد عندما تقابلت مع الراوي في اليوم التالي، وذهب معها لتناول طعام العشاء، إلا أنها أخذت تجري وتمرح وتضيع الوقت بشكل ملفت ومقصود منها، مما أدى إلى ضياع الوقت وعدم حصوله على وجبة العشاء. وفي سرد الراوي للموقف يؤكد في قوله: «هل هناك مطعم محدد تحبه؟ سألتني، قلت: نذهب إلى السان ميشيل ونختار. أسرعت، وأسرعت معها مندهشًا من سرعتها. لا بد أن هذه طريقتها في المشي. محطة المترو قريبة، أنا عادة أركب المترو إلى محطة الأوديون ثم أغيره إلى المتجه للسان ميشيل، لا يتجاوز الوقت عشر دقايق وركبنا المترو؛ ولكنها لم تنزل في الأوديون.

- لا لا أنا أعرف.

قالت ذلك ونزلنا في محطة تعذر عليَّ حفظ اسمها. صعدنا إلى السطح، الشارع شبه خالٍ بسبب الإجازة الدينية، ووقفت هي تنظر حولها ثم قالت: «آه. من هنا»، وأسرعت وأنا معها.

لم يطل مشينا حتى وجدت نفسي أمام مقهى «الفلور» بالسان جيرمان، مقهى الوجوديين الشهير الذي أحرص دائمًا على أن آخذ فيه فنجانًا من القهوة في كل مرة أزور فيها باريس»[16].

بهذه التصرفات العشوائية من قبل أنجيلا بدأت تضيع الوقت والعشاء على الراوي، وبالفعل ضاع وقت العشاء بعدما ذهبت إلى المطعم البعيد دون التأكد من فتحه أو غلقه أو انتقاله إلى مكان آخر. رغم أن هذا الموقف يدين أنجيلا كونها من أبناء البلد (فرنسية الجنسية)، وتحفظ كل شبر فيها، فلماذا تعمدت ألا تنزل في محطة معروفة، وتتناول العشاء مع الراوي دون أية مشاكل تذكر؟! إنها تعمّدت الموقف من البداية حتى النهاية، وفي كل مرة كان الاعتذار طريقتها بكل دهاء؛ ولكن هذا الاعتذار دون مبرر يذكِّر أو يوضح للراوي أو لنا كقراء كينونة الأمر. إلا أنها دائمًا ما تبادر بالاعتذار بعدما تكون نفذت مهمتها المرجوة، كما في قولها: «معذرة آسفة جدًّا، أنا لا أعرف كيف فقدت الطريق إلى المطعم»[17]. هكذا بكل سهولة تتضح منها البراءة لأنها تعتذر، حتى يتأثر الراوي بالاعتذار ولا يستطيع مجرد لومها على تضييع الوقت بهذا الأسلوب.

وهنا حمد الراوي اللّه حمدًا كثيرًا في نفسه، عندما تذكر وجود بعض الطعام الخفيف في غرفته الفندقية الذي يساعده على سد جوعه، كما في قوله: «هنا بدأت أنسي كل شيء وأفكر في أن لديَّ في الغرفة شيبسًا وتفاحًا ومشروبًا تكفي أن أتعشى حين أعود»[18]، لكن يبدو واضحًا ما يفعله الغرب تجاه الشرق من تضييع فرص حقيقة عليه في جميع المجالات، وفي كل الاتجاهات الكائنة، حتى ينجم عن هذه التصرفات والخدع كارثة حقيقة للأنا العربي الشرقي.

يعود الراوي يستكمل ما حدث في قوله: «قلت من هنا يا أنجيلا. تمشي قليلًا ثم تنعطف إلى السان ميشيل. قلت لا، إنها تعرف طريقًا آخر مختصرًا، وأسرعت تدخل زقاقًا خلف مقهى الفلور فأسرعت معها. الزقاق ضيق ونظيف مثل كل أزقة باريس، مليء بالمحلات التي تعرض الأزياء والأحذية، وكلها معلقة ومضيئة خلف واجهاتها الزجاجية. بدت لي محلات خاصة للأغنياء من أنواع البضائع وأسعارها، خاصة محلات المجوهرات»[19].

لم تكن تعرف الطريق، بل كان يقودها العربي حتى تستطيع الوصول،



روني ديكارت

ومع ذلك لم تعترف بأنها لا تعرف، كانت مصممة على تضييع الوقت والسيطرة على الموقف بمفردها، وإبراز النرجسية الغربية في حق المعرفة والهيمنة على الأنا؛ وأكد الراوي على ذلك في قوله: «هل هذا المطعم الذي تريدين؟

– وي: باردون. جي ني سيه با!!

أردت أن أصرخ فيها: إنك لا تعرفين أي شيء لا عن المطعم ولا غيره، لكنني أشفقت عليها وأحسست كم تحتاج إلى مساعدة، هذه القطة الصغيرة، فأخذتها بين ذراعي ثم ابتعدت ضاحكة تغمغم»[20]. رغم أنها أضاعت عليه فرصة تناول طعام العشاء؛ إلا أنه لم يغضب منها؛ ولكنه أراد أن يهدىء من روعها، ويخفف من شدة فعلتها الشديدة على نفسه. وهنا استعمل الكاتب

لم تكن تعرف الطريق، بل كان يقودها العربي حتى تستطيع الوصول، ومع ذلك لم تعترف بأنها لا تعرف، كانت مصممة على تضييع الوقت والسيطرة على الموقف بمفردها، وإبراز النرجسية الغربية في حق المعرفة والهيمنة على الأنا؛ وأكد الراوي على ذلك في قوله: "هل هذا المطعم الذي تريدين؟

الأسلحة الناعمة الفتاكة من خلال (أنجيلا)، وتأثيرها على الأنا العربي حتى يضعف بهذا الشكل ولا يستطيع مواجهتها بالأخطاء المتكررة منها كل ليلة. هكذا حال الغرب المتباهي بالعلم والمعرفة، دون دليل يذكر أو آثار باقية على أرض ثابتة. مما أدى إلى الفجوة القائمة وما زالت بين الشرق (الأنا) وبين الغرب (الآخر).

بدأ استكمال الضياع والمعاناة من قبل الحصول على منحة غربية أخرى من أجل الراوي الذي يريد علاقة عابرة مع الغرب، ويحاول جاهدًا ألا يفسد الأمور خوفًا من ضياعها. ولكن لم يكن الغرب بهذه

السذاجة التي تحقق له ما يريد، بل كانت أنجيلا تفهم النية المسبقة للراوي، وأرادت أن تضيعها عليه مثلما أضاعت عليه وقت تناول طعام العشاء في الليلة الماضية. وغيرها من أمور أخرى بات الراوي قادرًا على إدراجها تحت بند الآمال الضائعة.

وأكثر ما في الأمر غرابة وقسوة هو النهاية المأساوية التي أودت بالراوي في حديقة الحيوانات، وكأنها تريد أن ترسل رسالة شديدة اللهجة: هذا مكانك عندنا، على الأرض وليس في قلوبنا بعد، لأن العرب لم ترتقي لهذه المكانة بعد، ولن ترتقي عند الغرب على



حسب كل الأدلة والشواهد الموجودة والمستجدة على الساحة بكل المجالات المتنوعة والمختلفة لديهم.
بدأ الأمر عندما طلبت أنجيلا من الراويٍ مقابلته هذه الليلة؛ تعويضًا له عما حدث في ليلة العشاء الضائع، ولكن هذه المرة أتت هي وصديقتها، رغم أنه كان يريدها أن تأتي بمفردها، وهنا تضيِّع عليه أنجيلا (الآخر الغربي) فرصة النيل منها، وفي الوقت نفسه لا ترفض صراحة، وهذا مبدأ يسير عليه الغرب، ونهجٍ يتبعه في حل مشكلات عديدة.
لكن هذه المرة أخذ الراوي حذره مما حدث في الليلة الماضية، وبحث عن مطعم بيتزا لتناول الطعام؛ خوفًا وتحسبًا مما تفعله فيه أنجيلا في قوله: «احتطت لما يمكن أن يحدث وأكلت بيتزا في المطعم المجاور للفندق»[21].
ويستكمل الراوي ما حدث بقوله: «ثم انكسرت عين أنجيلا اليسرى فجأة وطال وجهها الذي ظهرت فوقه علامات الاضطراب، وسألتني: كم الساعة الآن؟
– التاسعة.
وقفت مذعورة وقالت «يت.. يت. وجرت بسرعة، وأنا لا أفهم، فجرينا خلفها، ولاحظت أننا لا نقابل أحدًا، ولم تتوقف عن الجري إلا أمام باب الحديقة الذي كان مغلقًا. راحت تنظر إليَّ بأسف لا مثيل له، وحزن أيضًا، أما أنا فقد تجمدت من الدهشة، بينما قالت ميليسا وهي تبتسم:
– الحديقة تغلق أبوابها في الثامنة، دائمًا تنسين ذلك أنجيلا..
وقفنا يائسين، وبدأت أنتبه لأصوات الحيوانات التي تصل إلينا، قلت هي حيوانات مستأنسة على أي حال، ولن تترك أماكنها»[22].
لم تغفل أنجيلا وقت غلق الحديقة للمرة الأولى بل إنها كررت فعلتها من قبل، وهذا ما أكدته صديقتها المقربة ميليسا عند قولها لها (دائمًا تنسين). بل قالتها وهي تبتسم، وكأن الأمر مدبر ومخطط له مسبقًا، هذه ليست المرة الأولى التي تنسى، إذن هي معتادة على هذا الأمر، بل وتأخذ الاعتذار حليفها في كل المواقف، حتي تخرج من الموضوع بأقل الخسائر الممكنة، أو حتى توهم الراوي أنها بريئة وأن الأمر غير مقصود.
بينما قالت ميليسا: «إنها تعرف مكانًا يمكن الخروج منه، ثم أسرعت وأسرعنا خلفها حتى وصلنا إلى نهاية السور، فأشارت إليه، قالت وهي فرحانة: تستطيع أن تحملني فأتعلق بالسور وأقفز إلى الخارج، وأنت تستطيع أن تتسلق هذه الشجرة ثم تتعلق بالسور بعد أن تفعل

ذلك مع أنجيلا»[23].
هنا أتي دور الأنا العربي الشرقي الكريم الشجاع الذي يتحمل الصعاب أمام النساء، وخاصة النساء الجميلات الراغب فيهن، وفي إظهار البطولات أمامهن. حتى يظهر بمظهر القوي العظيم، الذي يعتمد عليه، والمنقذ الشهم الذي يؤتمن له. ولكن بالطبع كان ضروريًّا أن تفشل الخطة المعدة للإنقاذ، لأنها خطة عشوائية لا تستند إلى قواعد وأسس تؤدي إلى نجاحها.
وهذا ما حدث مع الرواي وأنجيلا وميليسا، فقد تعمّد الكاتب أن يضعهم في سلة واحدة أو في حديقة واحدة، ويضع أمامهم كل العوائق حتى لا يستطيعوا الخروج منها. وبدأت معاناة الراوي مع البرد والمطر، ولكنهم وجدوا شجرة كبيرة استظلوا بظلها من رذاذ المطر. وتبوء الخطة المعدة سلفًا للإنقاذ من حديقة الحيوانات في هذا الجو القاسي بالفشل الذريع، مثلما حدث مع الرواي في قوله: «كان السور منخفضًا بعض الشيء هنا بسبب ارتفاع الأرض، لكن كان ما تقوله صعبًا، وبالنسبة لي كانت المسافة بين الشجرة والسور أكثر من مترين.. وافقت وفي نيتي أنه إذا نجحنا في القفز خارج الحديقة أظل أنا داخلها. المهم أن أنقذهما من الرعب الذي يمكن أن ينتابهما إذا تقدم الليل، قالت أنجيلا: «ابدأ بي أنا»[24].
تتضح الأنانية والكراهية وتفضيل الذات عند الغرب في قول أنجيلا (أبدأ بي أنا)، حتي تنجو بنفسها سالمة غانمة، ومن ثم تنجو صديقتها الداعمة لها في موقفها، ويبقي هذا العربي لا يستطيع الخروج من الحديقة في جو شديدة البرودة والقسوة، وفي ظل تساقط الأمطار، إذن هي نية شريرة مبيّتة لإيذاء الأنا أو للتخلص منه مرة واحدة. ومع ذلك نفذ العربي كلام أنجيلا وبدأ بإنقاذها أولًا في قوله: «حملتها إلى أعلى وتعلقت فعلا بالسور ورحت أرفع يدي وهي تحاول بقوة وتدوس على السور بقدميها حيث سقط حذاؤها لكن بلا فائدة.. سقطت على الأرض وبان ألم شديد على وجهها؛ لقد التوى كاحلها»[25].
وهنا فشل في انقاذها فشلًا ذريعًا، ولم يستطع تقديم أكثر من هذا، وتسلل اليأس إلى عقله وقلبه وسأل نفسه: ماذا أفعل في هذا الموقف؟! ما المصير المنتظر في مثل هذا المكان؟! كيف أنقذ نفسي وأنقذهما معي؟ بات متأكدًا من كونه لا يستطيع تغيير ما حدث رغم أنه لم يكن مخططًا مثل المرات السابقة التي كانت أنجيلا مصدرًا للإزعاج والقلق والتوتر وعدم الأمان، هكذا هو الغرب، وهذا ما ناله الأنا العربي من الآخر الغربي في ظل التعاملات القائمة بين الطرفين. أو حتى عقد صداقات عابرة بينهما.
كانت النهاية المؤلمة التي انتظرت العربي في حبسه داخل حديقة الحيوانات الفرنسية، وعجزه عن التصرف في الغرب وأمام من يمثل الغرب، في قوله: «أوقفتها بمساعدة ميليسا التي تألمت جدًّا، ثم غمغمت ضاحكة وأسندتها عليَّ، وتحت الشجرة الكبيرة التي كانت قد اقترحت ميليسا أن أتسلقها جلسنا، أنجيلا ترتاح على صدري ويدي تمشي تمسح على ظهرها بحنان، وميليسا أسندت رأسها بدورها على كتفي ونامت، وازداد هطول المطر فازداد اقترابهما مني، وصار صوت اصطدام المطر بالأشجار والأرض صاخبًا، لكن كان يبدو أن الشجرة تستطيع أن تحجبه عنا مهما يطول الوقت، لكن ما لم تحجز الشجرة كان أصوات الحيوانات التي ازدادت وملأت الفضاء، وميزت من بينها أصواتًا صادرة لأسود ونمور وقردة وأفيال وحتي وحيد القرن»[26].
في اللحظة الحاسمة قام العربي بحمايتهما، بل ومعاملتهما بكل رفق وحنان، في وقت الأزمة المفتعلة من قبل الآخر،

بل لم يبخل عليهما بكل ما استطاع من قوة أو حنان حتى يخفف وطأة الموقف الصعب عليهما، وضحى بنفسه في ظل هذا الموقف المهيب.

إذن كانت الإشكالية بين الأنا العربي الطموح الشجاع الأمين، والآخر الغربي النرجسي المخادع متمحورة في علاقة تضادية بينهما، متمثلة في الطرف الأول (الآخر الغربي) المتعجرف المخادع المراوغ في شخص أنجيلا وصديقتها ميليسا. وبين الطرف الثاني (الأنا العربي) بكل أمانته وصدقته حتى ينال من كرامات الغرب، ولكن النهاية كانت أكثر قسوة عليه حين حُبس في حديقة الحيوانات الغربية، وكأن الكاتب يصل بنا إلى النهاية الحقيقية، وهي أنهم حقًّا في غابة، البقاء فيها للأقوى، بل حديقة حيوانات تضم كل الفئات والأنواع من الأجناس الغربية. ويجلس بينهم طوال الليل الذي لا نعرف كيف تكون نهايته أو ما هي المفاجآت المنتظرة له في مثل هذا المكان ○

الهوامش:

⋆ أستاذ مساعد الأدب والنقد، جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز.

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صاد، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص38.
2- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، ص28.
3- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة، لبنان 1987، ص18.
4- عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي، ص187.
5- أحمد ياسين سليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص404.
6- عباس يوسف الحداد، مرجع سابق، ص102.
7- أحمد ياسين سليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1 2009، ص192.
8- ابن منظور، لسان العرب، ص13.
9- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ص9.
10- بطرس البستاني، محيط المحيط، مج1، ص5.
11- المائدة، الآية 107.
12- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط5، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 2007، ص23.
13- سالم حميش، في معرفة الآخر، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2003، ص5.
14- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص33-37.
15- إبراهيم عبد المجيد، أشجار السراب، قصة أنجيلا، القاهرة، دار الشروق، ط1، 2011م.
16- إبراهيم عبد المجيد، مصدر سابق.
17- إبراهيم عبد المجيد، المصدر نفسه.
18- إبراهيم عبد المجيد، المصدر نفسه.
19- إبراهيم عبد المجيد، قصة أنجيلا، مصدر سابق.
20- إبراهيم عبد المجيد، قصة أنجيلا، المصدر نفسه.
21- ابراهيم عبد المجيد، قصة أنجيلا، مصدر سابق.
22- ابراهيم عبد المجيد، قصة أنجيلا، المصدر نفسه.
23- إبراهيم عبد المجيد، قصة ليلة أنجيلا، مصدر سابق.
24- إبراهيم عبد المجيد، قصة ليلة أنجيلا، المصدر نفسه.
25- إبراهيم عبد المجيد، قصة ليلة أنجيلا، مصدر سابق.
26- إبراهيم عبد المجيد، قصة ليلة أنجيلا، المصدر نفسه.

الواقع والفانتازيا في رواية "قبل أن أنسى أني كنت هنا"



د.علاء نجدي
أبو المجد

تلاحمت المتناقضات في رواية (قبل أن أنسى أني كنت هنا) للكاتب المبدع إبراهيم عبد المجيد لتشكيل عالم سردي يعبر عن ضمير الثورة، فيستعيد ذكرياتها، ويبكي لشهدائها، وفي الامتزاج بين الواقعية والفانتازيا، تركيبة عجيبة وخلطة سردية أبدع الكاتب في حبْكِها، وَمَزْجَها بالحس الإنساني لأشخاص عاصروا أحداث الثورة، وعاينوا واقعها، وعاشوا مرارة الحزن والألم لفقد الأحبة الذين استشهدوا، فالرواية تعد بمثابة مرثية، وبكائية على الشهداء، ومن خلال القراءة نجد أن الكاتب وظَّف العجائبية للتعبير عن فكرة تلح على رأسه باعتباره شاهدًا على زمن الثورة وأحداثها، وما دام الثوار قد عجزوا عن الأخذ بالقصاص، فالاستنجاد بالقدر والقوى الخارقة التي تنتقم للشهداء، هو الحل البديل، يقول الراوي على لسان إحدى الشخصيات: «أنا لست خائفة الآن، أنا أعرف أن هناك انتقامًا يحدث ممن قتلوا أصحابنا. أشعر بأن الأمور ستزداد تعقيدًا، وربما تنتهي مرحلة هروب الأشجار إلى هروب الأعمدة ثم سقوط البيوت، هل يمكن أن تنهدم البلاد على من فيها؟» (الرواية ص52).

الشهداء الأحياء

في الرواية بدا ضمير السارد منشغلًا بأمر الشهداء، حزينًا على فقدهم، وقد زاد حزنه بسبب عدم القصاص لدمائهم، ومن ثم نجد ذكراهم حاضرةً في ذهنه، وكأنهم أحياء يعيشون بين جنبات وجدانه، فعبَّر عن تلك الحياة في الرواية من خلال عدة شخصيات ترسم لنا حزن الأهل والأحبة على فقد أحبائهم؛ بدءًا من البطل (نور) الحزين على وفاة حبيبته (نادين) التي استشهدت في يوم جمعة الغضب، والزوجة (نجوان) التي فقد حبيبها (طارق)، ووالد الشهيد (سامح بكير)، و(حسن العبودي)، الرجل الخمسيني الذي فقد ابنته، والمرأة الغريبة التي قُتِلت ابنتها، وأجبرتها الشرطة أن توقع على شهادة تفيد أن ابنتها ماتت ميتة طبيعية.
فقضية الشهداء وفقدهم كانت من أهم القضايا المركزية في الرواية، وكأن ثمة رسالة مفادها إن دماء الشهداء لعنة توشك أن تصيب البلاد، يقول الراوي على لسان نور: «حاصرني من جديد هاجس أن كل ذلك يمكن أن يرتفع إلى السماء تاركًا

الأرض الظالمة لظالميها يبابًا» (الرواية ص14).
وفي الرواية نجد توجيه السرد تجاه الحديث عن الشهداء، وملابسات استشهادهم، وأثر فقدهم على أهلهم وذويهم، وأيضًا من خلال حديث الشهداء لشخصيات الرواية، أو رؤيتهم كأنهم أحياء في بعض الأماكن، وقد بدأ ظهور الشهداء الأحياء في منذ الصفحات الأولى؛ حيث يتلقى نور مكالمة من نادين برغم موتها، تسأله عن سبب تأخيره في الاتصال بها، بعد انتهاء المكالمة يتذكر أن زوجته استشهدت يوم جمعة الغضب، وكأن الشهيدة تكلمه من العالم الآخر، عالم الشهداء الذين بدا للسارد أنهم يعيشون بيننا ولم يرحلوا عن دنيانا، وينتظرون منا أن نقتص لدمائهم، ونحقق أهداف الثورة التي ضحوا بأرواحهم فداءً لها.
ومثلما حدث مع (نور قنديل) وتحدثت إليه زوجته الشهيدة، فإن (حامد شحاته) صديق (نور) قد هاتفه صديقه (جابر نبوي) الذي استشهد في اليوم نفسه، فكتب تغريدة على موقع تويتر يقول فيها: «إن مكالمة جاءته في وسط الليل، فرد عليها فوجد من يحدثه هو صديقه جابر نبوي. جابر نبوي كما تعرفين استشهد يوم 28 يناير أيضًا» (ص26).
ثم انتشر الخبر، وشاع أن أكثر من شخص يؤكد أنه قد جاءته مكالمات هاتفية من شهداء الثورة يتصلون بأصدقائهم وبعض من أهلهم، ويمكن القول إن كلام الشهداء واتصالهم بأحبائهم من الأمور العجائبية التي اعتمد عليها السارد في بناء عالمه الحكائي، وكأن اتصالهم الهاتفي هو نوع من التواصل الروحي بين الثوار والشهداء الذين يعيشون في وجدانهم؛ فالشهداء لم يفارقوا عالمنا، ولم يموتوا، بل أحياء داخل الثوار يتنفسون.

الأشجار المتهاوية/ الطائرة

بكاء الأشجار وسقوطها



على الأرض، ثم طيرانها في السماء، من الفانتازيا والأمور العجائبية التي اشتملت عليها الرواية، وهي ظاهرة يمكن تفسيرها في إطار حالة الحزن على مصير الثورة، وعدم الأخذ بالقصاص للشهداء، ففي معركة الحرية، وفي خضم الصراع بين الثورة والثورة المضادة، بدت القوى غير متوازنة، بين شباب لا يملكون سوى حناجرهم التي يهتفون بها، وسلطة تمتلك أسباب القوة الغاشمة، وقد بدا السارد وكأنه يستنجد بالقوى الخارقة والفانتازيا، للتعبير عن العجز أمام الواقع، فالأشجار في هذا الإطار رمز للخطر الداهم الذي قد يحل بالبلاد.
وقد تخيل الكاتبُ الشهداءَ في صورة أشجار تُسقط الندى على العابرين أسفل منها، والندى الذي تخيله ما هو إلا دموع الشهداء وأنينهم، وشكواهم بسبب ضياع حقوقهم، يقول الراوي في حوار بين (نور) وضابط شرطة: «سيارة شرطة كانت تجري في الشارع الخالي، نزل منها ضابط شاب، ينظر إلى الشجرة ويقول: أخيرًا وقعت الشجرة الملعونة. نظرت إليه مندهشًا. قلت: لا بد أنها شجرة عجوز.
– ربما، لكنها كانت مسحورة. بعد أن ينتصف الليل كل ليلة يسمع منها الناس صوت بكاء. هل ترى هذه المياه حولها؟
– إنه ندى.
– لا ليس ندى. إنها دموع" (الرواية ص6).
لقد كثرت أحاديث الناس، وتواترت الروايات حول الشجر الذي يبكي ويئن على الشهداء، ثم ما تلبث أن تقع متهاوية على الأرض، «هذا ما قاله أيضًا أحد الشبان للناس، كان هناك من السكان من يريد خلع الشجرة، لكن تصدى له أكثر من رجل وامرأة بعد أن سمعوا كلام الشاب. قالوا لن يقطع الشجرة أحد، هذه الشجرة تبكي على أولادهم الذين قتلهم البوليس يوم 28 يناير. أجل، هكذا سمعت أن أمين شرطة حصل على البراءة من المحكمة، وكان قد قتل العديد من الشباب في هذا الشارع!» (الرواية ص28).
والملاحظ في هذا المقطع أن الراوي ربط بين الأشجار المتهاوية وأرواح الشهداء التي سقطت، فكانت كل شجرة تسقط ترمز إلى روح شهيد أو شهيدة ارتقى في يناير.
وتتصاعد الأحداث، ويزداد عدد الأشجار التي تُقْلَتَع، وبدلًا من السقوط على الأرض، إذا بها تطير في الجو، فتزيد أحداث الرواية توترًا واشتعالًا، وتشعر الشخصيات بالخوف والرعب والاضطراب، وكما طارت الأشجار في القاهرة، فإن الأشجار أيضًا طارت في الإسكندرية وطنطا والجيزة، ومختلف ربوع البلاد (ص73–123).
فبكاء الأشجار وطيرانها صورة تعبر عن الحس الفانتازي العجائبي؛ لتعكس الواقع السياسي المشحون، واستشهاد الأبرياء بدون ذنب اقترفوه، «وصرخت امرأة: إلى أين ستذهب هذه الأشجار؟ فأجابتها امرأة أخرى تبكي وهي تجيب: إلى اللّه، حيث يعيش الأطهار، وتزداد بكاء، وهي تقول: يا رب كنا ننتظر رحمتك بيننا من زمان، ماتخليش على الأرض ظالم؛ بنتي مش قادرة أنساها، بنتي أخذتها من المشرحة مضروبة بالرصاص وخلوني أمضي على إقرار إنها موتة طبيعية» (ص124).

ثورة يناير 2011

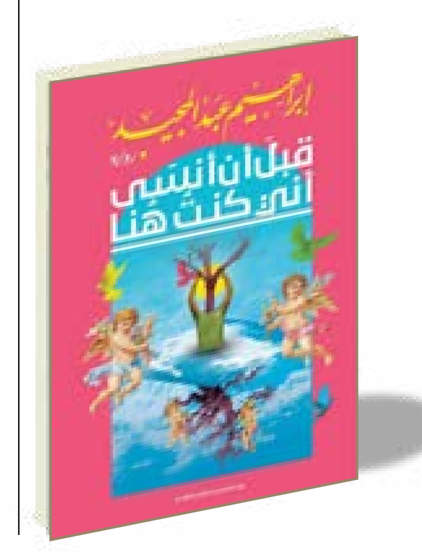
الرسومات التي تعاود الظهور

اللوحات الزيتية (الجرافيتي) التي رسمها فنانو الثورة على الجدران أثناء أحداث يناير، من أهم الملامح التي ارتسمت في وعي الثوار، فكانت بمثابة الحلم والأمل الذي يرسم على وجه المستقبل الذي يتمناه الثوار، بيد أن هذه اللوحات والرسومات تم إزالتها بعد الثورة، ومن الأمور العجائبية التي رسمها إبراهيم عبد المجيد في الرواية أننا نجد هذه الرسومات قد عادت إلى الظهور على الجدران وارتسمت بفعل فاعل مجهول، يقول الراوي واصفًا ظهور هذه الرسومات: «أنا الآن في شارع محمد محمود، الشارع تقريبا خالٍ من السيارات المارة، لكني رأيت رسومات الجرافيك التي مسحتها المحافظة كلها مرسومة على حائط الجامعة الأمريكية. نفس وجوه الشهداء القديمة، لقد اقتربت منها فلم أجد شيئًا، ابتعدت إلى الرصيف الآخر فرأيتها تعود» (ص21). وكما رأى نور هذه الرسومات قبل أن تختفي، فإن والد الشهيد (سامح بكير) رأى هذه الرسومات أيضًا تظهر مرة أخرى (ص33).

من خلال القراءة المتعمقة لرمزية هذه الصور المرسومة على الجدران، يتبين لنا أنها تشير –رمزًا– إلى روح الثورة الكامنة التي تخشاها السلطة، وتَحْذَر أن تعود مرة أخرى، وقد أبدع الكاتب في رسم هذه الصورة؛ فهي تظهر وتختفي، في البداية لا يراها إلا رجال الشرطة، أما غالب الناس فلا يرونها أول الأمر، وكأن روح الثورة أمر وعته السلطة وتخافه وتحذر منه، فهي تعمل على عدم تكراره مرة أخرى، أما معظم الشعب فلا يرون هذه اللوحات المرسومة في البداية، وكأنها قد غفلت عن ثورتها وحلمها في التغيير.

الحيوانات المفترسة/ المستأنسة

لقد زاد توتر الرواية وتصاعدت الأحداث، وزادت الأمور الفانتازية وتصاعدت



العجائبية؛ حيث هربت الحيوانات من حديقة الحيوان بالجيزة، الأسود والنمور والذئاب والثعالب والزرافات، وغيرها من الحيوانات، فرَّت كلها، وانطلقت في الشوارع ومحطات المترو، مما أدى إلى انتشار الخوف، وامتلأت القلوب بالرعب، وتستمر العجائبية، فنجد غزالة تقف في وسط الشارع، فيفتح لها عامل المقهى الباب، ويتقدم إليها، ويمسكها من قرونها، فتطيعه، وتتقدم معه، دون خوف أو محاولة الهرب. ومن خلال القراءة نجد أن الحيوانات المفترسة (الأسود والنمور والفهود) التي ظهرت في ميدان التحرير وقتلها القناصة، لم تؤذ الناس، أو تفتك بهم، بل إن الأسد استجاب للمرأة ومشى معها مسالمًا، ويمكن القول إن هذه الأسود تعد رمزًا لجموع الشباب الثائرين، الذين خرجوا في أحداث الثورة وامتلأ بهم ميدان التحرير، بيد أن النظام قام بترويضهم بعد قتل بعضهم بشكل عشوائي من قبل القناصة؛ نستجلي ذلك من تساؤل بطل الرواية: «لماذا إذن تم قتل الحيوانات ما دامت مسالمة؟ سألت نفسي: ألم ير القناصة المرأة وهي

تمشي بالأسد في اطمئنان؟ لا بد من أن الموضوع الآن مثار على الإنترنت، على الأقل من سكان الميدان المحاصرين في بيوتهم. فتحت صفحة فيسبوك من موبايلي، ووجدت من كتب: (امرأة مجهولة تمسك بأسد فيمشي معها، وتخرج من الميدان إلى شارع محمد محمود، ولا يعرف أحد أين اختفت)، تعليقات لا تصدق وتعليقات ضحك وتعليق يسأل أسئلتي (لماذا والمرأة استطاعت أن تصحب الأسد يتم إطلاق النار على بقية الحيوانات؟ لماذا يتم قتل المسالمين دائمًا؟)» (ص109).

المرأة الغامضة/ الأم التي لا تنسى أبناءها

شخصية (المرأة الغامضة/ امرأة الزاوية الحمراء) التي تحتفظ بالشهداء في مكان سري، استعدادًا للوقت المناسب لإطلاقهم؛ ليأخذوا بثأرهم ممن قتلهم، من الفانتازيا والسرد العجائبي في الرواية؛ فقد حرص السارد على توظيف تلك الشخصية ذات الأقوال والأفعال العجيبة الغريبة، والقوى الخفية، والقدرات الساحرة التي تستطيع أن تفعل بها ما عجز عنه الثوار، فقد رآها (نور) «ترسم أحد الشهداء على ورقة بيضاء، ثم تركت الورقة بهدوء على الأرض فخرج من بينها الشهيد طفلًا صغيرًا يمشي حولنا لا يشعر بنا، قالت: لا تخف، أستطيع أن أعيده إلى عمره الحقيقي، لكن لن أفعل ذلك الليلة، سأفعله يوم أقرر أن أعيدهم جميعًا إلى الحياة، ثم أتركهم في الشارع يبحثون عن قاتليهم لينتقموا منهم» (ص92).

فهذه المرأة العجيبة، رسمها الكاتب في صورة غامضة، وكأنها تمتلك صندوقًا سحريًّا يحوي أسرار الثورة والشهداء، ويتطور الأمر وتتصاعد الفانتازيا، وتزداد الدراما والأحداث العجائبية المرتبطة بشخصية امرأة الزاوية الحمراء، ففي وقت خروج الحيوانات وهروبها من الحديقة وانطلاقها في الشوارع والميادين، ووصولها إلى ميدان التحرير، يفاجأ بطل الرواية بهذه المرأة وقد سارت بين السباع والحيوانات المفترسة، فلا تخاف من الأسود والنمور، بل إن أحد هذه الأسود يطيعها، ويسير خلفها، فتدخله الشقة التي تخفي فيها صور الشهداء، وتتركه يحميهم؛ خوفًا من أشخاص يدخلون الشقة فيحرقون صورهم، فلا تستطيع إعادتهم للحياة مرة أخرى.

من خلال قراءة الرواية، ومتابعة الخط الدرامي فيها، وتتابع الأحداث، يتبين لنا أن الكاتب قام بتوظيف صورة المرأة العجيبة/ امرأة الزاوية الحمراء باعتبارها رمزًا يشير إلى ضمير الثورة وذاكرة الثوار، فهي تحفظ أسماء الشهداء، وتعرف أعدادهم في كل محافظة من محافظات مصر، بل إنها تعرف أسماء الذين قتلوهم، وتتوعد أن القصاص قادم لا محالة «وقالت أيضا: لكن تأكد أن الله بالمرصاد، لقد بدأ الله برحيل الأشجار، الأيام المقبلة سترى رحيل الأشجار عن كل هذه الأحياء وغيرها مما لم أقله لك، وعندما تعرف أن شجرة طارت في شارع ما أو بلد ما مما لم أذكره لك، فاعرف أن جوارها قُتل شهيد» (ص118) ○



المضمر الثقافي والتاريخي في الرواية العربية.
«لا أحد ينام في الإسكندرية» أنموذجًا

أسامة حمدوش
(المغرب)

مقدمة

لا تنام الإسكندرية كما لم تنمحي ذاكرة الحضارة الفرعونية المصرية، وكما لن تنمحي قوة الحضارة العربية الإسلامية. ولا ينسى أدولف هتلر كما لا تنسى ألمانيا التاريخ وقوة الحضارة الأوروبية التي صنعت المعجزات وناطحات السحاب والصوارخ العابرة للقارات والروبوتات والآلات العملاقة الساخرة من البشر.

تجتمع مكونات هذا الائتلاف المتناطح بين دفتي رواية: «لا أحد ينام في الإسكندرية» للروائي الكبير إبراهيم عبد المجيد، وهنا في العالم الروائي لا تتصارع الحضارتين بينما تكملان بعضها البعض، فالتاريخ في خدمة الحضارة والثقافة والإبداع الأدبي والفني، ولا يستطيع الجمع بين هذه المكونات المتناثرة سوى الجنس الروائي السابح في خيلاء الكبرياء والسطوة على كل الأجناس الأدبية الأخرى، في عصر يلقبه نقاد الأدب بعصر الرواية بامتياز.

تأويل النص الروائي بين الجمالي والتاريخي والثقافي

يهيمن علينا الجنس الروائي العابر للتخصصات في عصرنا الحاضر هيمنة ناعمة، مستبدًا بالأجناس الأخرى من شعر ومسرح من جهة، وناعمًا بحيث يجمع بين كل التخصصات، من فلسفة، علم الاجتماع، علم النفس، الأنثروبولوجيا، التاريخ، الفكر، الثقافة، واللغات الحية من جهة أخرى.
خاصة وأن الرواية تُقرأ في السيارات والقطارات كما كان إيميل زولا يفعل، كما تُقرأ في الطائرات والمقاهي وفي كل فسحة واستجمام بين أحضان الطبيعة، وفي لوحاتنا وهواتفنا الذكية كطقس يومي يستهوي ملايين البشر في الكون قاطبة.
تعتبر الرواية إناءً طازجًا شهيًّا ووعاءً للتاريخ والفلسفة والثقافة والعلوم المتنوعة، وهو ما فعله جوستاين غاردر في رواية عالم صوفي حول تاريخ الفلسفة، وكذلك المفكر المؤرخ المغربي عبد اللّه العروي الذي هرب من صرامة الفكر والتاريخ والفلسفة ليقدم تصوراته في روايات حققت شهرة ومبيعات أكثر من كتبه الفكرية التاريخية، مثل رواية أوراق، إيمانًا راسخًا من غاردنر والعروي وغيرهم من الكتاب في كون الرواية هي الجنس

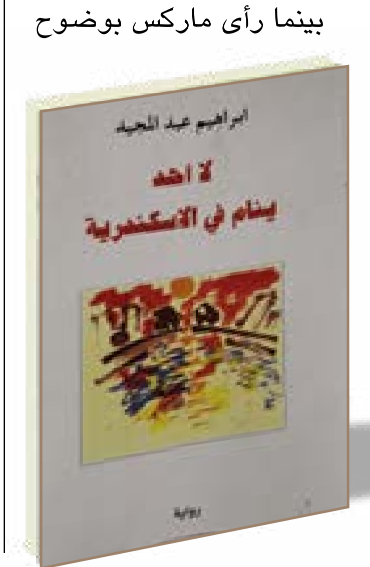
الوحيد القادر على التعبير بحرية وطلاقة عن الفكر والفلسفة والتاريخ وعلم النفس والاجتماع.. وغيرها من علوم الإنسان.

ويبين إ. موران أن الروائي قادر على توظيف كل هذه العلوم والحذف منها والتصرف فيها، بحيث «تفرز روح الروائي وتوحد شبه جبلة خارجية تتكون وتتطور وتتوحد، لتصبح عالمًا يضم مجتمعًا وشخصيات وأحداث يتحكم الروائي ويصحح ويحذف بوعي، لكنه ينشئ كونه الرومانسي في الحالة الثانية من النشوة اللطيفة»[1].

إن قدرة الروائي على خلق عالمه الرومانسي الذي يضم مجتمعًا وشخصيات ووقائع وتحوير التاريخ والنبش في جزئياته التي عجز التاريخ كعلم عن التوقف عندها، هو ما يجعل الرواية عظيمة وجنسًا عابرًا للتخصصات. لقد: «أعاد بلزاك (Balzac)، على سبيل المثال، خلق مجتمع كامل يعج بالشخصيات والأحداث، مزيج من الواقع والخيال، حيث يكون الخيال في خدمة إحياء المجتمع الحقيقي لعصره، تعيش فيه الشخصيات الرومانسية، وتصبح شبه مستقلة، تملي سلوكها على الكاتب. من الشائع أن يقرأ الروائي قائلًا: «شخصياتي تنفلت مني، وتصبح شخصياتي ممتنعة السيطرة عليها»[2].

فأعمال بلزاك تمتاح عظمتها ونفوذها إلى الكونية بفعل حركية شخصياته، بحيث تمنح القارئ أفقًا تأويليًا واسعًا جدًا وحابلًا بالفرضيات والتخمينات الكثيرة، وهنا تكمن جمالية الرواية وسحرها وتملكها للقارئ، ومن ثمة: «فالرواية كائن حي، عند كتابتها، وأيضًا عند قراءتها، تكون جامدة في المكتبة أو خزانة الكتب، لكن تبعث فيها الحياة تحت عين القارئ وبواسطتها»[3].

وما يجعل عصرنا عصرًا للرواية أنها تنفلت من تأويلات كتابها، بحيث المؤلف يمكنه أن يخطئ في فهم معنى عمله كما حدث لبلزاك: «لقد اعتبر بلزاك أن روايته ملهاة إنسانية (Comédie humaine) تمكنه من تنوير القراء في شأن النظام الملكي والدين، بينما رأى ماركس بوضوح



أن هذا العمل قبل كل شيء نقد جذري للمجتمع البورجوازي»[4].

يبدو أن اختلاف التأويل بين الروائي العظيم بلزاك حيث اعتبر عمله تنويريًا في شأن النظام الملكي والدين، والفيلسوف المنظر كارل ماركس الذي خوله جهازه الفكري والفلسفي أن يرى في عمل بلزاك نقدًا جذريًا لاذعًا للمجتمع البورجوازي المتوحش، هو ما جعل بلزاك عبقريًا ومدرسة كبيرة. إن كل عمل روائي كوني يعيش خارج زمانه ومكانه ويُقرأ من طرف أجيال متعاقبة ومختلفة، مثل أعمال بلزاك وزولا وشكسبير وغابريل غارسيا ماركيز.. وغيرهم، ويحقق لنا متعة وإثارة، ينخرط ضمن علم الجمال (الجماليات) لأننا نعيش من خلاله في فسحة من الخيال والواقع أثناء فعل القراءة والتأويل.

إذا افترضنا أن الرواية تجمع تخصصات مختلفة وتستحوذ على اهتمام الجميع دون استثناء، فإلى ماذا يرجع هذا السحر؟ يجيبنا إميليان نوييل (Emilien Noël) بقوله: «تصبح الرواية مجموعة شاملة تقريبًا لحالة العالم في لحظة معينة، أو بعبارة أصح لحالة عالم ما، في هذه الحالة العالم

الغربي، وخاصة أوروبا. في هذا السياق، تكون الرواية عملًا خياليًّا، وبالطبع، تمرينًا أسلوبيًّا لا جدال فيه، ولكن يمكن أن تكون سردًا تاريخيًّا، ومقالًا فلسفيًّا، وتحليلًا جيوسياسيًّا، وبحثًا في علم الاجتماع.. كل ما يجعل العالم قابلًا لأن يظهر فيه، يتم الحديث فيها عن علم النفس والطب والدين والاقتصاد والعمران والعمارة».

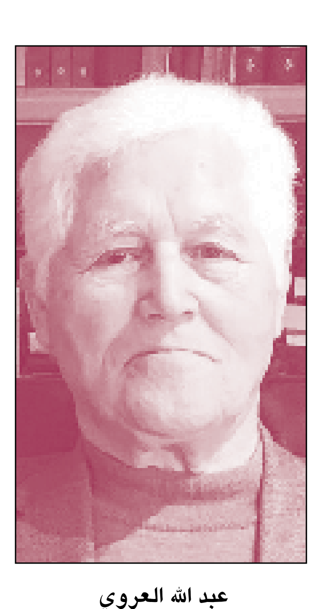
ماهية الرواية وأبعادها

حري بنا التساؤل النقدي الحصيف عن أعمال كتابنا العرب، فالرواية ليست وثيقة سردية وصفية بريئة من كل حمولات ينبغي الفطنة لها، فالتاريخي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والنفسي كلها تجليات وأنساق مضمرة مبطنة تحت عباءة الجمالي الذي يمثله جنس الرواية وأجناس أدبية أخرى. فالرواية بالذات هي جنس عبقري عظيم وخطير يمثل مرآة تعكس حياتنا القديمة والحديثة والمعاصرة، وليست ضربًا من الوصف السطحي لأحداث بسيطة عفا عنها الزمان ومر عليها التاريخ دون هدف ولا غاية، وإنما هي عكس للسلوك البشري عبر مراحل

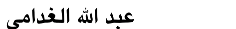




صلاح قنصوة



عبد الله العروي



عبد الله الغدامي

تاريخية بحمولات هؤلاء البشر الثقافية والسياسية والنفسية والاجتماعية، وكذا تحدياتهم الاقتصادية التي تنجم عنها ظواهر اجتماعية استطاعت أن تعالجها الرواية، وهنا تتجلى خطورة الجنس الروائي.

النقد الثقافي: مفهومه، حدوده، رواده

لا ريب أن النقد الثقافي يعد من أهم المفاهيم المبتكرة في مجال النقد الأدبي لحدود اليوم، فهو يتجاوز البعد الجمالي لدراسة النص الأدبي وكل الأنساق الثقافية التعبيرية التي تنبع من معين الذوات البشرية، وفي هذا الصدد تذهب الدكتورة صورية جغبوب إلى فكرة مهمة مفادها أن: «النقد الثقافي يعد من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وقد جاء كرد فعل على البنوية اللسانية، والسيميائيات، والنظرية الجمالية، التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية من جهة أخرى»[5].

ويستهدف النقد الثقافي دراسة الأنساق الثقافية والاجتماعية الخفية من منظور نقدي جديد متجاوزًا البعد الجمالي ومقوضًا البعد البلاغي

والنقدي معًا. وتوضح الدكتورة صورية جغبوب هذا الطرح بقولها: «استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معًا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي السياسي والتاريخي والمؤسساتي فهمًا وتفسيرًا»[6].

لقد ولد النقد الثقافي من رحم تخصص علمي كبير هو الدراسات الثقافية التي يستظِل بمظلّتها النقد الثقافي، ويشمل النقد الثقافي نصوصًا متنوعة من موسيقى ورقص وألعاب الفيديو والسينما والموضة والطبخ والأزياء.. وغيرها.

يعرف الناقد السعودي عبد اللّه الغذامي النقد الثقافي بأنه: «يبين الأبعاد الاجتماعية والتاريخية لنص معين، ومدى تفاعله مع الثقافة، كما يربط بين البنية اللفظية والوضع الاجتماعي والفكري والثقافي فهو: «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية مَعْنِيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا مَعْنِيٌّ بكشف لا جمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة (البلاغي/ الجمالي)، وكما أن لدينا نظريات في جماليات القبح، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي والحس النقدي»[7].

فهو يتضمن جميع النصوص سواء كانت مكتوبة أو منطوقة أو ممارسات بشرية تعبر عن أنماط ثقافية متنوعة، لذلك وسعت الدراسات الثقافية من مفهوم النص ومعه اتسع أفق النقد الثقافي في النظر في الظواهر السوسيوثقافية بمختلف مشاربها وأطيافها وألوانها، ويجيبنا الناقد صلاح قنصوة عن سؤال مهم، هو ماهية النقد الثقافي وحدوده، حيث طرح سؤالًا مهمًّا: ماذا نقصد بالنقد الثقافي؟ فأجابنا بنظره الحصيف قائلًا: «النقد الثقافي مصطلح حديثٌ جدًّا، ولم يُقَدَّر له الذيوع أخيرًا إلا بِمَقْدَم المتغيرات والعوامل التي أدت إلى العولمة وما بعد الحداثة، فلا يُعَدُّ نتيجة لها بقدر ماهو شريكٌ ينبع من نفس المصادر، وينتسب إلى ذات المناخ»[8].

ويعتبر النقد الثقافي ممارسة ثقافية على النصوص لكشف الأبعاد والرسائل المضمرة في النصوص الثقافية، فهو لا يمكن اعتباره منهجًا ولا مذهبًا ولا نظرية ولا مجالًا تخصُّصيًّا، وهذا الطرح المهم يكشفه الناقد صلاح قنصوة بتعبيره: «وهو ليس منهجًا بين مناهج أخرى، أو مذهبًا أو نظرية، كما أنه ليس فرعًا أو مجالًا متخصصًا من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على دَرْسِ كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، يعني النص هنا كل ممارسة قولًا وفعلًا، تُوَلِّدُ معنى أو دلالة»[9].

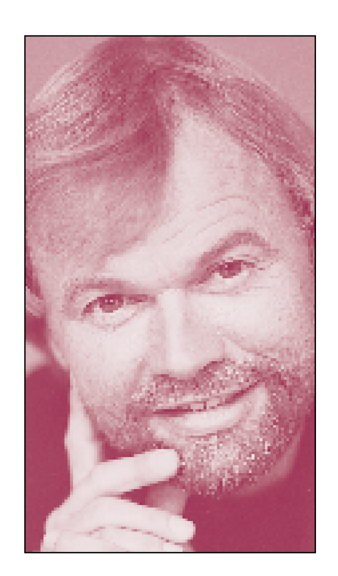
وظيفة النقد من النص إلى ما وراء النص

تستوقفنا في هذا الصدد اجتهادات الناقد البنيوي الشكلاني والعالم اللغوي والناقد الأدبي الروسي رومان أوسيبوفيتش جاكبسون وقفة تأملية مهمة في هذا السياق الأكاديمي المتعلق

بالوظائف التواصلية للنص الأدبي، والتي حصرها في ستة وظائف تواصلية يرتبط كل واحد منها بأحد عناصر عملية التواصل.

ولعله من خلال التصور الشكلاني للنص ووظائفه الستة يبدو أن رهانات الطرح الثقافي الجديد، والذي يعتبر الناقد السعودي عبد اللّه الغذامي من المؤسسين له في العالم العربي، أضاف وظيفة جديدة، حيث سعت طموحات الغذامي إلى تجاوز الوظائف الستة إلى وظيفة سابعة سماها بالوظيفة النسقية، وما يؤكد هذا الطرح قوله: «إذا سلمنا بوجود العنصر السابع (النسقي) ومعه (الوظيفة النسقية)، فإن هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا»[10].

يؤكد عبد اللّه الغذامي في هذا التصور على فكرة جوهرية تتعلق بمشروعه التأسيسي للنقد الثقافي والأنساق الثقافية، وهو ما يطمح عبره إلى إحداث نقلة نقدية ومصطلحية تسمح بالتحول النظري والتطبيقي داخل النص الأدبي، من النقد الأدبي الذي كان سائدًا إلى النقد الثقافي، وهو المولود الجديد الذي تمخض عن تخصص جديد هو الدراسات الثقافية. في واقع الأمر لم تتوقف طموحات ومساعي الغذامي عند هذا الحد، بل قدَّم بديلًا مصطلحيًّا يتعلق بالشق اللساني باستبداله الجملة النحوية بالجملة الثقافية، حيث عمل على ضبط مفهوم النسق الثقافي باعتباره نسقًا خفيًّا مضمرًا ذا طبيعة سردية.



جوستاين غاردر



رومان جاكبسون

لا أحد ينام في الإسكندرية من العتبات إلى المتن

لماذا لا تنام العاصمة الإسكندرية وهي ذات تاريخ مرصع بالذهب والأمجاد؟ ربما تعيش الإسكندرية على وقع الامتداد التاريخي للمجد الحضاري التليذ، أو ربما لا تنام بهموم ومشاغل ومشاكل أناسها، فهي تغص بالمعطوبين والمهمشين واللامفكر فيهم والمنسيين، من ممثلي الهامش، كما تغص بصناع القرار والبورجوازيين ومالكي وسائل الإنتاج.

لا غرو أن رواية: «لا أحد ينام في الاسكندرية» عمل روائي عظيم بنفحة سردية درامية تؤرخ بواقعية وموضوعية لواقع الإسكندرية من خلال أبطالها وشخصياتها التي تمثل روافد ثقافية مهمة، كالرافد الثقافي الإسلامي والرافد الثقافي المسيحي.. وغيره من روافد عدة تمثل مكونًا مهمًّا من مكونات حضارة الفراعنة العظيمة والشعب المصري العريق.

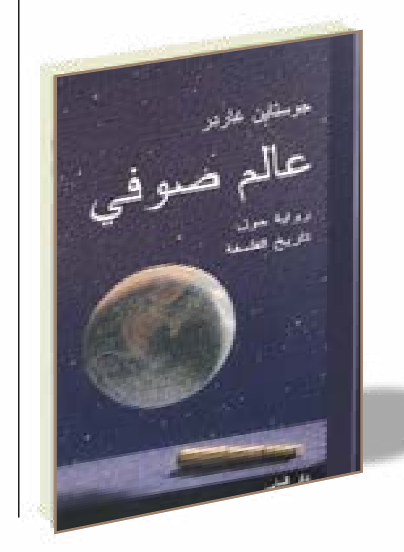
والجذير بالذكر أن رواية: «لا أحد ينام في

الإسكندرية» للأديب الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد حسب ما ورد في تصريح تلفزي أنها قد استعرقت منه ما يربو عن ست سنوات قضاها عاكفًا على القراءة والكتابة والسفر والمشي في الصحراء الغربية للوقوف على أماكن الحرب، حتى وصل به الأمر إلى المشي حافيًا في الرمل، وتلمس الشمس، وزيارة المكان في الصيف والشتاء ليشعر بتغير المناخ والتضاريس وحياة الناس في الإسكندرية، ولعل الهدف من كل ذلك هو خدمة أبطال عالمه الروائي.

جبروت هتلر في «لا أحد ينام في الإسكندرية»

تنهض رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» على خلفية تاريخية تتأطر في سياق الحربين الكونيتين الأولى والثانية، حيث بنى عالمه التخييلي على أساس المناخ الذي عاشت فيه الدول العالمية ومعاناة وظروف الحرب بدمارها وخرابها الفتاك، فلا صوت يعلو فوق الرئيس الواحد والشعب الواحد والسلطة الواحدة للزعيم والإمبراطور أدولف هتلر وما أدراك ما هتلر آنذاك. فالأصوات لا تستطيع حتى الهمس في حضرة القائد العظيم، فخطاباته كموسيقى بتهوفن الحزينة تصل أنغامها الآذان والأفئدة والعقول، تخاطب إرادة الألمان وكبرياء العالم الذي يخشى خيال هتلر، والذي كان يمثل شبح الخوف والرعب للعالم في الحربين الكونيتين.

هيمنت على العالم برمته والألمان خاصة صورة وظل وشبح هتلر المرعب، ولعل ما يبرز هذا الخوف والصدى الذي تركه هتلر في الناس هو قول السارد: «كان هتلر يدور حول مبنى المستشارية في برلين، عاقدًا يديه خلف ظهره، محنيًّا قليلًا إلى الأمام، في حالة من التأمل العميق. لكنه أيضًا زم شفتيه مما أبرز شاربه محدَّبًا قليلًا، وفتح عينيه في غضب أزاد لمعانيها. في الحقيقة كاد صدره ينفجر ورأسه، وهو ذاهل تمامًا عن حراس المبنى الواقفين، وحراسه هو الذين يدورون

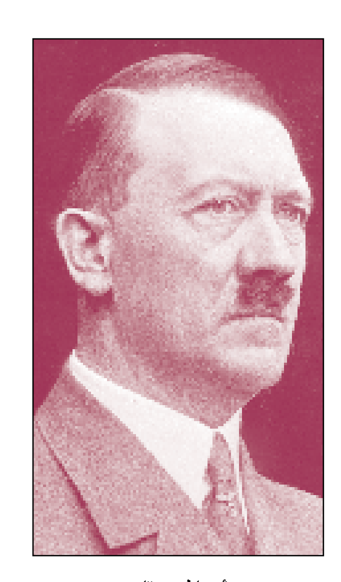


خلفه، كان يفكر لو يستطيع أن يمسك برئيس حكومة بولندا يعصره عصرًا»[11].

لا ريب أن هتلر ليس شخصًا عاديًّا، بل هو أسطورة عظمى في التاريخ العالمي وإلى حدود اليوم، والخطير في الأمر أن هتلر فكرة تجول وتصول في أذهان أحبائه وأعدائه، ينغص على العالم النوم، في حضرة هتلر لا ينام العالم وليس الإسكندرية كما عنون إبراهيم عبد المجيد روايته التي بين أيدينا، خطابات هتلر وأفكار هتلر مظهره مفاجآته، كلها تجليات تؤرق تفكير العالمين. فالرجل من صنع الآلهة وهو بشر ساحر ماكر مهيمن متسلط على العالم، لا يؤمن بالضعفاء والبسطاء السذج، عالمه وضعي لا طبيعي، ويخرق الطبيعة البشرية خرقًا، إذ المرضى وذوي الاحتياجات الخاصة مصيرهم جهنمي عندهم والموت حليفهم الأبدي، وعوض وأد البنات كما في العصور الجاهلية صار لنا أن نتحدث عن ذوي الاحتياجات الخاصة في ظل حكم الإمبراطور هتلر.

إنه كنار الهشيم تحرق العالم وتستعبد المطيعين بمسمى الهيمنة على العالم والإيمان بالقوة

وعدم الرضى بالضعف الذي يعتبر جزءًا لا يتجزأ من الطبيعة البشرية، قوة هتلر جعلت النمسا تقدم له نفسها ببساطة وإيهام عاهرة، وهو الذي قام بغزو تشيكوسلوفاكيا وهي كانت مدججة بالسلاح، لكنها أمام جبروت هتلر لم تقاوم، ويوضح المقطع السردي التالي هذه القوة والجبروت النافذ، يقول السارد: «اليوم هو الخامس والعشرون من أغسطس، الجو صحو فوق برلين، فكر هتلر في الحروب قديمًا حين كانت تبدأ بمنازلة بين القائدين، وتنتهي بهزيمة أحدهما فيستسلم هو وجيشه للمنتصر. لكنه لا يستطيع أن يغامر بذلك، يعرف جيدًا مدى ضآلة جسده، على الرغم من أنه، هو نفسه، الذي قدمت له النمسا نفسها في العام الماضي ببساطة عاهرة مدربة. وهو نفسه لم يتردد في غزو تشيكوسلوفاكيا المسلحة جيدًا فلم تقاوم»[12]. لعل مساندة الشعب والإرادة الألمانية لهتلر هي ما منحته الجبروت كي يشكل لوحده العالم برمته، حتى أدرك إدراكًا يقينيًّا أنه ذلك المبعوث من عالم السماء دفاعًا بطوليًّا عن كرامة ألمانيا التاريخية والحضارية، لكن هتلر بُعث مثل طائر الفنيق من رماده، فالرصاصات التي لم تقتله أحيته نحو المجد والعظمة،



أدولف هتلر

إدرجار موران



بلزاك



فهو أمضى عشرين سنة في المستشفى بعد أن كاد يفقد بصره في الحرب التي انتهت بكارثة مروعة على الأمة الألمانية، ويوضح المقطع السردي هذا بقوله: «البولنديون فقط يعاندونه، لا يريدون أن يعيدوا لألمانيا ما أعطتهم زورًا معاهدة فرساي. وهو لن يرضى إلا بكل ما ضاع من ألمانيا. هذا هو الوقت المناسب تمامًا، لقد مضت عشرون سنة على الوقت الذي أمضاه في المستشفى بعد أن كاد يفقد بصره في الحرب التي انتهت بكارثة على الأمة الألمانية، ومرارة البؤس القديم تتجسد أمامه في كثير من الأحيان، وآن الأوان لكي يحصد ثمار كفاحه، منذ انضم إلى (حزب العمال الألمان) إلى تكوينه (للحزب الاشتراكي الوطني)، إلى سجنه، إلى تكوينه لكتائب الصاعقة، ونضاله ضد الشيوعيين، حتى وثوبه إلى الحكم وذبحه كل أعدائه والشيوعيين من قبلهم. لقد سانده الشعب الألماني وهتف له فأدرك أنه المبعوث المنتظر من السماء لكرامة ألمانيا، لكنه لا يريد إعلان الحرب مبكرًا هكذا، البولنديون بعنادهم يجبرونه على ذلك، فليندفع إذن داخل مبنى المستشارية»[13].

خاتمة

لعل من مسلمات وأسس النقد الثقافي أنه تحت عباءة الجمالي تسكن دلالات أيديولوجية وخطابات سياسية ثاوية ضمن كل إبداع أو ممارسة إبداعية مكتوبة أو منطوقة أو مجسدة في الرقص أو الموضة أو أي نمط بشري معبر عن ثقافة مجموعة بشرية معينة، لذلك فالنقد الثقافي يعتمد على أدوات النقد الأدبي المعدلة تعديلًا ثقافيًا، وهنا موطن الجدة في هذا المقال.

وما هذا المقال سوى مغامرة نقدية جريئة وسفر في أدغال التاريخ، وحفريات ثقافية وتاريخية في حضارة الفراعنة المصرية، ومن باب قداسة المكان وعبقه التاريخي والثقافي، الإسكندرية تحتاج تكريمًا ثقافيًا بالاحتفاء بها في كتابات المبدعين، وبحق كرمها ومنحها الأديب إبراهيم عبد المجيد تاجًا ذهبيًا مرصعًا بالنبش في ثقب التاريخ الذي تناول من خلاله ثيمات عديدة، من تحوير للتاريخ، وسفر في أرجاء الذاكرة الكونية والمحلية التاريخية والثقافية ○

الهوامش:

1- في الجماليات، إ. موران، ترجمة يوسف تيبس، وزارة الثقافة والرياضة، دولة قطر، ر: 763، 209، ص56.
2- المرجع نفسه، ص56- 57.
3- المرجع السابق، ص57.
4- المرجع نفسه، ص58.
5- النقد الثقافي: مفهومه، حدوده، وأهم رواده، الدكتورة صورية جغبوب، مجلة كلية الآداب، جامعة خنشلة، العدد الأول، ص27.
6- المرجع نفسه، ص28.
7- د.عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء وبيروت، ط: 2، 2001، ص83، 84.
8- صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، الطبعة الأولى 2002، دار بيروت، ص5.
9- نفسه.
10- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، ط: 2، 2001، ص65.
11- إبراهيم عبد المجيد، لا أحد ينام في الإسكندرية، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، كولونيا- ألمانيا 2000، ص11.
12- المرجع نفسه، ص11.
13- المرجع نفسه، ص12.

لائحة المراجع:

- النقد الثقافي: مفهومه، حدوده، وأهم رواده، الدكتورة صورية جغبوب، مجلة كلية الآداب، جامعة خنشلة، العدد الأول.
- إبراهيم عبد المجيد، لا أحد ينام في الإسكندرية، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، كولونيا- ألمانيا 2000.
- في الجماليات، إ. موران، ترجمة يوسف تيبس، وزارة الثقافة والرياضة، دولة قطر.
- د.عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء وبيروت، الطبعة الثانية 2001.
- صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، الطبعة الأولى 2002، دار بيروت.



ثقافـات وفنون



حمدي البطران

كتاب «ليدي دوف جوردون».. إبراهيم عبد المجيد ينقل «رسائل من مصر» إلى العربية

كتاب «رسائل من مصر» –تأليف ليدي دوف جوردون، ترجمة إبراهيم عبد المجيد– من الكتب القيمة التي كتبها أجانب زاروا مصر وكتبوا عنها. والكتاب يعد من الكتب القيمة التي تمت ترجمتها مؤخرًا إلى العربية، والتي اهتمت بالحياة الاجتماعية المصرية.

في أوائل القرن التاسع عشر، ازدادت رحلات الأجانب إلى مصر، وبعد نشر علماء الحملة الفرنسية كتابهم الرائع «وصف مصر». وتولي محمد علي الحكم، ازدادت أعداد الأجانب نتيجة الانفتاح، خاصة بعد أن تنبه العالم إلى الحضارة الفرعونية وفك طلاسم حجر رشيد واللغة المصرية القديمة على يد شامبليون عام 1822، وتوالت زيارات الرحالة ليروا هذا العالم الخفي خاصة بعد أن استتب الأمن بفضل سياسات محمد علي، وهو ما شجع الرحالة على التوغل في أراضي مصر والارتحال إلى جنوبها. استمرت تلك الرحلات بصورة كثيفة حتى الاحتلال الإنجليزي عام 1882. والذي حدث بعده تغير وتطور في مفهوم الرحالة، عندما قام كوك ومن بعده ابنه بعمل رحلات نيلية منظمة على ظهر مراكب بخارية فضلًا عن الذهبيات، ليتخذ الرحالة مسميات عديدة جديدة مثل السائح والمستكشف وعالم المصريات والمستشرق، كل هؤلاء الذين ما زالوا يتوافدون على مصر حتى وقتنا الحالي. والتي حملت لنا الأخبار أن الشركة قد أفلست.

كان اتجاه الرحلات من الإسكندرية ومنها إلى رشيد أو القاهرة، ومنها إلى الجنوب. نذكر منها يوميات جون أنتيس، ومجموعة كتب جون لويس بوركهارت إلى مصر وطيبة والسودان والحجاز، ورحلة إلى الشرق لريتشارد بيرتون، كتاب «رحلة الألف ميل» لأميليا إدوارد. ورحلة إلى الشرق للشاعر الفرنسي جيرار دي نيرفال.

والكتاب الذي نحن بصدده «رسائل من مصر» لليدي دوف جوردون. وهو النسخة الأصلية المترجمة حرفيًا للكتاب الأصلي والتي قام بترجمتها الروائي إبراهيم عبد المجيد. ونشرها على نفقته في دار الياسمين للنشر.

أقامت لوسي دوف جوردون، في مصر لمدة سبع سنوات (1863– 1869)، إنها السيدة لوسي دوف جوردون. إنجليزية ولدت في 1821. كان والدها محاضرًا في الفنون، وكانت أمها بارعة الجمال ومثقفة ثقافة عالية ورفيعة وتجيد عدة لغات أخرى. كانت تجمع حولها عدد من المثقفين والأدباء الإنجليز في النصف الأول من القرن التاسع عشر. تزوجت لوسي من سير ألكسندر دوف جوردون، ومنه أخذت اسمها، واضطرت إلى الانتقال إلى فرنسا وهناك أتقنت اللغتين الألمانية والفرنسية، قرأت أمها الإنجيل، وألف ليلة وليلة،

وبعض كتب التاريخ القديم التي كتبها هيرودوت، كما قرأت بعض ما كتبه المستشرقون عن الدين الإسلامي، وقرأت ما كتبه توماس كارليل عن النبي محمد (صلى اللّه عليه وسلم). وترجمت عدة مؤلفات من اللغة الألمانية. وكانت متسامحة في النواحي الدينية، وخلال عملها في الترجمة أصيبت بداء السل وكانت في الواحدة والثلاثين من عمرها. لم يكن في ذلك الوقت قد اكتشف علاج لهذا المرض الخطير. ونصحها الأطباء بأن تذهب إلى إحدى البلاد التي تتمتع بجو معتدل وجاف مثل جنوب أفريقيا. ولكنها لم تجد بغيتها هناك وعادت مرة أخرى إلى إنجلترا ونصحها الأطباء بأن تأتي إلى مصر.

وكتابها رسائل من مصر، نشره في عام 1962 حفيدها جوردون ووتر فيلد والذي كان يعمل صحفيًّا في القاهرة، يعمل رئيسا لتحرير جريدة الإجبشيان جازيت. الكتاب عبارة عن عدة رسائل بعثت بها السيدة لوسي لزوجها أثناء إقامتها في مصر في الفترة ما بين 1862 إلى 1869. وصلت لوسي دوف جوردون إلى الإسكندرية في أكتوبر 1862، في أواخر عهد الخديوي سعيد باشا حاكم مصر وقتها، ووصلت إلى الأقصر شتاء نفس العام, واستقرت في بيت اسمه بيت فرنسا بناه هنري سولت[1] القنصل الإنجليزي وأحد مهربي الآثار فوق كومة من الأتربة تغطي معبد الكرنك ويطل على مسجد سيدي أبي الحجاج[2].



إيميليا إدواردز

توماس كارليل



جوفاني باتيستا بلزوني

كما يطل المنزل على نهر النيل من الناحية الأخرى. وبعد أن استقرت في المنزل. بدأت لوسي في الاختلاط بأهالي الأقصر. في ذلك الوقت لم تكن الأقصر قد تحولت إلى مدينة مزدحمة كما هي عليه الآن فقد كانت عبارة عن قرية تعدادها لا يتعدى الألفين. كان منزل لوسي ملتقى لكثير من العلماء الأجانب الذين يزورون الأقصر، ومنهم شامبليون الذي فك طلاسم اللغة الهيروغليفية. وماربيت عالم الآثار الذي أسس متحف الآثار. كما كان يزورها مهربو الآثار، ومبشرون لتحويل المسلمين عن ديانتهم الإسلامية، وأيضا تحويل الأقباط عن عقيدتهم الأرثوذكسية.

عندما استقرت لوسي في بيت فرنسا في الأقصر أحبت الأهالي وتعاطفت معهم. وكتبت إلى زوجها تصف البيت بأنه متسعٌ جدًّا، وجدرانه سميكة –طبيعة المعمار المصري الذي لا يستند إلى دعامات إسمنتية– وأنها تعتصم في بيتها من الرياح العاتية، وأنها تجد الدفء في داخله، وبه نوافذ يغطيها الزجاج، وتقول إنه مسكن جميل تهفو إليه النفس، وفيه بومتان كل واحدة في حجم قبضة اليد تعيشان تحت النافذة. وعندما ساءت حالة البيت في أواخر أيامها كتبت لوسي إلى ابنتها أن البيت بلا أبواب وبلا أثاث، وقد بدأت العصافير تبني فيه أعشاشها، وفي بعض الأحيان تطير فيه الخفافيش.

وقد كتبت الرحالة الإنجليزية إيميليا إدواردز عن هذا البيت عندما زارت مصر عام 1872 بعد رحيل لوسي دوف جوردون منه بثلاث سنوات. وقالت إنه بناء بدائي من سعف النخيل والطوب المجفف في الشمس، وقد أقيم

جزء منه مقابل معبد الأقصر والجزء الآخر فوق سطح الهيكل في الطرف الجنوبي من المعبد، البيت له مكانته في التاريخ لأنه في سنة 1829 أقام فيه شامبليون وروسيليني معًا للقيام بعملهما خلال جزء من فترة إقامتهما الطويلة في الأقصر. وقد اعتادا الجلوس فيه أثناء الليل لقسمة عمل اليوم، وأقام فيه ضباط البحرية الذين أرسلتهم فرنسا سنة 1831 لنقل المسلة القائمة الآن في ميدان الكونكورد.

تحكي إيميليا أنها شاهدت المنزل وكانت حالته سيئة، وشاهدت إيميليا إدواردز أريكة لوسي وسجادتها وكرسيها الذي يمكن طيه، وكانت جدران المنزل مزينة ببعض الصور القليلة والرخيصة وزوج من الشمعدانات المصنوعة من القصدير، وعندما استفسرت الإنجليزية من القنصل العربي عن حالة المنزل وقت أن كانت فيه السيدة الفرنسية فأخبرها القنصل بأنها كان لديها منضدة وبعض الكتب.

رحب أهالي الأقصر بالوافدة المريضة لوسي وسموها الشيخة. ولما رأت هذا التعاطف من جانب جيرانها كتبت تقول: «إنني أتعاطف مع العرب، وهم متعاطفون معي، وأميل إلى أن أرى أفضالهم، أما سيئاتهم فإنني قد عميت عنها، مع أنها تبدو واضحة كل الوضوح لأقل المسافرين حظًا من الخبر».

تحكي لوسي عما يعانيه الفلاحون على أيدي رجال السلطة. فكتبت أنها: «كانت جالسة ذات صباح، وشاهدت إليونانيون وهم ينفذون بكل حماس أوامر الدَيْن عندهم التي تحرضهم على تخريب المصريين! وتقول: منذ ثمانية شهور مضت هبط القرية شخص يوناني وأشترى القمح جميعه وهو أخضر لم ينضج بعد، اشتراه بسعر الأردب ستين قرشًا بثمن بخس، واليوناني يتبع جابي الضرائب القبطي كما تتبع الصقور الغربان. والآن فقد أصبح سعر الأردب 170 قرشًا، وقد دفع الفلاح ثلاثة ونصف في المائة شهريًّا مما استلمه من ثمن البيع أي من قروشه الستين كضرائب. ولك الآن أن تحسب التي عادت على إليوناني. تقول لوسي إنها تعرف رجلين أفلسا بهذه الطريقة وباعا كل ما كانا يملكان. وقد اضطرهما طاعون الماشية إلى أن يقترضا بفائدة فاحشة. ولكن وا حسرتاه! فإن النيل يتسكع في فيضانه، ولم يرتفع كما كان مأمولًا، ولا يزال الناس يشفقون من ذلك. يالمصر المسكينة ويااللمصريين المساكين. لست بالطبع في حاجة إلى أن أقول إن الذين يسمحون لهؤلاء الأروام أن يعروهم من كل شيء، ولا تجود بخاطرهم فكرة الادخار من أجل المستقبل. وبيت مصطفي أغا مثال لذلك. فهو مثال للاضطراب من هذه الناحية: إسراف في الجود والكرم، وإفراط في الشح والبخل. ولكن ما عسى أن نفعل مع هؤلاء القوم الذين لم يعرفوا المدنية قط. ويعيشون في عزلة عن العالم. وماذا عسى أن يفعلوا أمام أولئك الأوروبيين الذين لا وازع عندهم من خلق، ولا من دين؟[3].

اندمجت لوسي في حياة أهل الأقصر وبدأت تتفاعل مع بعض الشخصيات المؤثرة في القرية وعلى رأسهم الشيخ يوسف أبو الحجاج الذي لم يتعد الثلاثين من العمر، أحد مجاوري الأزهر الشريف. بعد أن أكمل دراسته في الأزهر عاد إلى القرية وعمل كاتبًا في القنصلية الإنجليزية في الأقصر. يبدو أنها أعجبت به وبثقافته الدينية وفهمه العميق لروح الإسلام. طلبت أن يعلمها اللغة العربية، تجادلا كثيرًا وبهرها بطريقته في الجدال والحوار، وربما بهرها شبابه، مما دعاها لأنه تصفه بأنه «أحلي مخلوق رأيته من حيث الهيئة والرقة والبساطة». واستطردت تصف كل شيء في الشيخ يوسف حتى مشيته بأنها «في رشاقة الغزال».

كما تحكي لوسي عن سماحة المصريين التي تجلت في أروع صورها عندما مات رجل إنجليزي صغير السن في أول رمضان ودفن في مقبرة الأجانب، وتقول لوسي: «تعاون المسلمون والأقباط في حمل الغريب المسكين، وكان منظرًا يدعو إلى أشد ما تكون الروعة، وسار في الجنازة عدد من الفلاحين في قمصانهم السمر، وجمع كثيف من الأطفال العبابده عراة كما ولدتهم أمهاتهم، ولكنهم كانوا يظهرون الأدب الجم، وقد حركت ملامحهم التي تنبئ عن الأسى ما حركت بنفسي من الشجن أكثر

لم ينتظر أفندينا إسماعيل باشا وصول قواته من القاهرة، وأصدر أوامره إلى حاكم أسيوط وحاكم جرجا، فجمعوا العساكر تحت قيادة فاضل باشا حاكم أسيوط وتوجهت الحملة إلى قاو وريانة وبيدة في عدة بواخر. وقامت القوات بحرق القرى الثلاث وإزالتها من الوجود. وطاردت أهلها وقتلت منهم الكثير واستولت على الغلال والمواشي والأغنام

ما حركت، وقام عمر وملاحو المركب وهم مسلمون بحمل الفقيد ودفنه في مقبرته، وسألتني امرأة من العبابده: أما زالت أمه على قيد الحياة؟ فهو صغير. قالت ذلك والدموع تنهمر من عينيها، وقد أخذت بيدي وضمتها إلى صدرها، فيا لها من أم تعطف على أم أخرى تعيش بعيدًا عنها ويختلف جنس السيدة هذه عن جنس تلك كل الاختلاف»[4].

وتحكي لوسي عن المبشرين والبعثات التبشيرية التي تحول المسلمين والأقباط عن عقيدتهم، فهم يدعون المسلمين لاعتناق المسيحية، وفي نفس الوقت يدعون الأقباط إلى التحول من مذهبهم الأرثوذكسي إلى المذهب البروتستانتي، وقد عارض البطريرك القبطي هؤلاء المبشرين، واستعان بالحكومة المصرية لمنع هذا التحول، وترى لوسي في موقف البطريرك ما لا يعجبها وتكتب إلى زوجها: «لقد جاء البطريرك في موكب من الأبهة كما لو كان ربيب الباشا، وكان على أقباط الأقصر أن يدفعوا خمسين جنيهًا جزاء تشريفه لهم، هذا إلى جانب ما قدموه من دجاج وزبد وغير ذلك من الأطعمة، ولو أن لي نزعة إلى التبشير لاستطعت أن أحول الكثيرين ممن سلبت جيوبهم وسلخت ظهورهم، ولكن المبشرين الأمريكيين سيفعلون ذلك»[5].

كما تكتب لزوجها لتصحح الفكرة التي راجت في أوروبا عن اضطهاد المسيحيين، وتخبره أن البطريرك يضطهد المتحولين عن مذهبه، وأن المبشرين الأمريكيين أحدثوا شغبًا في أسيوط، وأنه لا أحد في أوروبا يدرك أن للأقباط اليد الطولى في القرى، وأن الحكومة تعاونهم، وهم يعلمون حق العلم أن الأوروبيين سوف ينحازون إلى جانبهم.

تحكي لوسي عن قرية من قرى الصعيد عاقبها إسماعيل باشا، هي قرية قاو. وهي قرية قديمة ذكرها المقريزي بأنها «قاو الخراب». وقد تفرعت تلك القرية إلى ثلاث قرى، قاو الكبيرة أو قاو الشرق، وهي في شرق النيل في جنوب ريانة أبي أحمد في الجنوب الشرقي لمدينة طما الواقعة غرب النيل. والثانية هي قاو النواورة شرق النيل أيضًا جنوب قاو الكبيرة شمال ريانة الهريدي. والثالثة هي قاو الغرب وتقع غرب النيل تجاه قاو الكبيرة بين مطا وطما، وهم ينتمون إلى جد واحد وينطقون الشين سينًا والجيم دالًا، فينطقون كلمة «الجمل: الدمل» وكلمة «الشعير: السعير» و«الحاج جاد: الحاد داد». واشتهرت تلك القرى بالسلب والنهب سواء على البواخر والذهبيات التي تعبر النهر أو القرى التي حولها[6].

وقد أغاروا على قرية غربي النيل ونهبوها وملأ أحدهم غرارة من الدجاج والكتاكيت ونزل بها إلى النيل ليعبره وهو لا يدري أن الماء سيغرق الدجاج والكتاكيت. وحمل أحدهم أيضًا زكيبة مملوءة بالسكر وجرها في ماء النيل ليعبر بها. وبعد أن عبر بها لم يجد فيها شيئًا[7].

كان هذا في عام 1864 عندما استقر الشيخ أحمد الطيب قادمًا من جنوب الصعيد بقرية قاو،

كان أحمد الطيب يزعم أنه من أشراف الجعافرة، يدعي العلم والولاية والمكاشفات. أحاط به أهالي قاو وصدقوه حتى عندما أخبرهم أنه يحج لبيت اللّه الحرام دون أن يغادر مكانه، وأن بإمكانه أن يظهر في مكانين متباعدين في نفس الوقت، وأن جسده لا يخترقه الرصاص، وأن له صداقات من عالم الجن. وادعى أنه المهدي المنتظر.

واستطاع الشيخ أحمد الطيب أن يقنع أهالي عدة قرى بجوار قرية قاو وهي السلمية والريانة والشيخ جابر أو النطرة أن ينضموا إليه.

كانت لوسي أو جوردون وقتها في الأقصر، عندما علمت بأنباء انتقام إسماعيل باشا ورجال إدارته من القرى الثلاث. وقيل لها إن أهالي القرى بقيادة الشيخ أحمد الطيب اعتدوا على باخرة بروسية كانت تمر في النيل وأحرقوها وقتلوا ركابها.

وهناك رواية أخرى عن جارية مسلمة تحفظ القرآن الكريم مملوكة لتاجر قبطي وتقوم على خدمته، ولكن التاجر أراد أن يتخذها رفيقة له في الفراش على ما يقتضيه نظام الرق. رفضت الجارية وتوجهت إلى الشيخ أحمد الطيب الذي استدعى مالك الجارية وخيره بين عتقها أو بيعها، ولكن الرجل رفض، أعطى الشيخ أحمد الطيب للجارية مالًا تشتري به نفسها من مالكها. ولكن التاجر رفض وتمسك بحقوقه على جاريته التي استولى عليها الشيخ ورفض عودتها إلى سيدها، لم يكتف الشيخ باحتجاز الجارية، بل قام بضرب التاجر وسلط عليه أتباعه فنهبوا منزلة وتجارته.

ذهب التاجر إلى مأمور المركز الذي حاول أن يجبر الشيخ على ترك الجارية، ولكن الشيخ رفض وتمادى في التنكيل بالأقباط من أقارب التاجر ورفض الخضوع لسلطة الحكومة، وكان أتباعه يؤيدونه ويشجعونه على التمرد على سلطة الدولة.

مواله وسلط عليه اعوان

لم ينتظر أفندينا إسماعيل باشا وصول قواته من القاهرة، وأصدر أوامره إلى حاكم أسيوط وحاكم جرجا، فجمعوا العساكر تحت قيادة فاضل باشا حاكم أسيوط وتوجهت الحملة إلى قاو وريانة وبيدة في عدة بواخر.

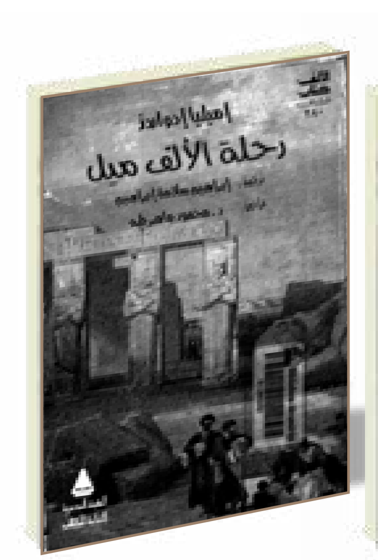
وقامت القوات بحرق القرى الثلاث وإزالتها من الوجود. وطاردت أهلها وقتلت منهم الكثير واستولت على الغلال والمواشي والأغنام.

فر الشيخ أحمد الطيب وترك النساء والأطفال والعجزة يواجهون القتل والضرب والحرق. وقبضت القوات على شقيق الشيخ ووالد زوجته الحاج سلطان وعدد كبير من أتباعه، وبدأت في إعدامهم على الخازوق في أرض المعركة، كما فعل الفرنسيون في سليمان الحلبي قاتل كليبر، غير أن الفرنسيين حاكموا الحلبي قبل إعدامه.

كما قامت الحكومة باعتقال مائة شخص ممن تعاطفوا مع أهالي قاو ووضعتهم في سفينة نقلتهم إلى فازوغلي بالسودان لنفيهم إلى هناك.

علمت لوسي بأنباء الانتقام





البشع من الأهالي، وألح عليها أحد التراجمة أن تنجو بنفسها، ولا تتدخل في هذا الأمر. لأنه من المحتمل قيام ثورة شعبية يكون الأجانب وقودها. ولكن لوسي رفضت العرض وقالت: «الحجاجية (أي آل حجاج) سيختمون على أنني أختهم، وسيدافعون عني، وسيطالبون بدمي كما يفعلون عندما يصاب فرد منهم».

وقد تحدثت عن تلك الواقعة السيدة إيميليا. ب. إداوردز في رحلتها إلى أبي سمبل والشلالات عام 1872، وشاهدت قرية قاو التي تمثل معقل الفتنة التي ترأسها درويش معتوه منذ حوالي عشر سنوات، وجدنا أن هذه القرية الضخمة المكتظة بالسكان لم يتبق منها إلا منطقة فسيحة من حقول القمح الخصبة، وبعض الأكواخ الخربة، ومجموعة من النخلات المفصولة الرؤوس.

كتبت لوسي لزوجها رسالة لابنتها جانيت مراسلة جريدة التايمز البريطانية في القاهرة تخبرها بأنباء المذبحة التي قام بها رجال إسماعيل، والفظائع التي قام بها الجنود ضد الأهالي في القرى البائسة، واعتدائهم على النساء والفتيات. غير أن ابنتها التي كانت زوجة لواحد من كبار رجال الأعمال الإنجليز هو هنري ريس ولديه علاقات تجارية بالحكومة المصرية لم تهتم بالموضوع، وكانت هناك إشاعة في الدوائر البريطانية تفيد أن أحد مشايخ العرب من المسلمين سافر إلى الهند ليحرض الهنود على الثورة ضد بريطانيا.

وترد لوسي دوف جوردون على تلك الإشاعة لتنفي عن المصريين تهمة تحريض الهنود على الثورة بأنه لا يعقل أن يقوم صعيدي فقير بالسفر إلى الهند التي لا يعرف مكانها ولا لغتها أحد. ومن ناحية أخرى أنه لو أي شخص حاول أن يتآمر على بريطانيا فإنه سيذهب إلى لندن أو باريس.

غير أن خطاب من لوسي إلى زوجها يكشف أن المقالات قد نشرت، فقد كتبت إليه تقول: «لقد استولى الذعر على البك التركي، وما من شك أن الحكام يخشون عيون الأوروبيين. لأن الباخرة التي كانت تحمل الأسرى وقفت على بعد ثلاثة أميال من الأقصر بعيدة عن الذهبيات الراسية على الساحل».

حكاية الأسري التي تحدثت عنها لوسي أو جوردون بعيدة عن مسألة عقاب أهالي قرية قاو والقرى التي تجاورها. ولكنهم أسرى مصريون.

وتقول لوسي إن مدير سوهاج وهو تركي كان مصفدًا بالسلاسل ويداه مكبلتان بقيود من الخشب. كما تقول في موضع آخر إن سيد سادات جرجا، شيخ الهوارة، قد أرسل إلى فازوغلي وصودرت أملاكه.

عندما تتحدث لوسي عن الآثار المصرية فإنها شأن كل الأوروبيين ترى أن تلك الآثار مستباحة لمن يمد يده فقط ويأخذها. ولا تمنع نفسها هي أيضًا من سرقتها.

وتذكر السيدة أنها التقت بأحد العمال المسنين الذي عمل مع بلزوني (مكتشف مقبرة سيتي الأول) بوادي الملوك، فقد كتبت لزوجها أنها تهديه تمثال سبع أثري، واعترفت في الرسالة بسرقته قائلة: «لقد سرقته من أحد المعابد لأجلك، فقد وجدتهم يستخدمونه موطئًا لأقدامهم كي يعتلوا ظهور حميرهم، وقد سرق فلاح لأجلي خاتمًا فضيًّا جميلًا التقطه من بين أنقاض الحفائر، وقال لي: لا تخطري به مرييت (مدير الآثار) أنت أولى به من مرييت لأنه إذا أخذه سيبيعه للفرنسيين، ويستولي على ثمنه، ولو لم أسرقه أنا لسرقه هو، لذا أخذت الخاتم لنفسي بكل هدوء.

كما تروي لنا لوسي قصة واقعية حدثت في بيتها أبطالها الخدم الذين يعملون لديها.

استعانت لوسي بخادمة مسيحية اسمها سالي في الثلاثين من عمرها، أحضرتها معها إلى مصر. وكان لديها خادم مصري آخر،

هو عمر أبو حلاوة، يعمل طاهيًا وممرضًا وحارسًا لها، وكانت تكتب عنه إلى زوجها، حتى في اللحظات الأخيرة لم تنس عمر هذا. وكانت تريد أن تأخذه معها إلى فرنسا، ولكن زوجها رفض، يبدو أنه شعر بالغيرة من عمر من كثرة ما كتبت له زوجته عنه.
ومع طول بقاء سالي مع عمر في بيت فرنسا الواسع، انفرد عمر بالخادمة سالي، وحدث بينهما ما يحدث بين رجل وامرأة.
لم تخبر سالي سيدتها، كما لم تشعر السيدة بالتغيرات التي طرأت عليها من جراء الحمل، وجاء المخاض لسالي فجأة وهي في الباخرة في طريقها إلى الأقصر مع سيدتها، ووضعت سالي طفلها.
اعترف عمر بالذنب، وأخبر سيدته أن سالي هي التي راودته عن نفسه، وأسرع إلى الشيخ يوسف ليزوجه من سالي، كما يفعل التائبون عما يرتكبون من الإثم، أنب الشيخ يوسف عمر تأنيبًا شديدًا، وقال له: لقد سودت وجوه المسلمين بما اقترفته في حق نساء كان يجب عليك أن تدافع عنهن[8].
وبالفعل عقد قرانه عليها أمام الشيخ يوسف، وقالت لوسي إن الشيخ يوسف أخذ الطفل بين يديه، وتسجل لوسي في خطابها إلى زوجها أنها رأت في الشيخ يوسف منظرًا من مناظر الإنجيل، حيث كان المسيح عليه السلام يأخذ الأطفال بين يديه.
المهم أن عمر حلاوة عمل كل ما استطاع حتى يبيض وجهها، واعترف بولده..
إلى هنا والأمر عادي جدًّا.
المشكلة أن عمر كان عمر متزوجًا من زوجة أخرى هي مبروكة، وتركها في الإسكندرية، سالي من جانبها لم تهتم بما حدث في أول الأمر، وكانت لا تزال على عقيدتها المسيحية التي لا تجيز لها أن تتزوج من رجل متزوج، وطلبت الطلاق، ولكن عقيدتها المسيحية أيضًا تحرم الطلاق.
كانت لوسي قد أعربت عن نيتها في اصطحاب عمر معها إلى بريطانيا. وأوصت زوجها بذلك. لذا فقد أشارت إحدى السيدات الإنجليزيات على لوسي بأن تطلب من عمر أن يطلق زوجته الأولى مبروكة، لأجل أن يكون أسرة إنجليزية، ولكن لوسي رفضت هذا الحل على أساس أن مبروكة لا ذنب لها فيما حدث.
على كل حال فقد أرسل الطفل الذي وضعته سالي إلى مبروكة لترعاه، وطلقت سالي من زوجها، والتحقت بخدمة جانيت ابنة لوسي في بريطانيا.
كانت لوسي حانقة على خادمتها سالي من عدة جوانب، فمن ناحية أنها أخفت عنها حملها، وفاجأتها بالولادة. أما الجانب المهم فيبدو أن لوسي دوف جوردون قد أحبت عمر. وشعرت بالغيرة، لأجل هذا حنقت على سالي، وكتبت إلى زوجها تشرح له ما حدث، وتقول إن عمر حاول جهده أن يقاومها، وأنه بعد الأسابيع الأولي حاول أن يفصح لها عن الأمر، ولكن سالي رفضت فكرة الزواج، كما رفضت أن تبلغ سيدتها. وقد تملك اليأس القاتل عمر، وطلب من لوسي أن تضربه، وكان دائم البكاء أمامها. ولكن زوجها يشعر بالغيرة أيضًا، ولم يعجبه هذا التعاطف بين زوجته وعمر ومنعها من اصطحابه إلى بريطانيا في المرة القادمة.
يبدو أن علاقة لوسي بعمر تعدت حدود الخدمة، وفي أثناء رحلتها في الصيف من الأقصر إلى القاهرة في مايو 1865 وهي مارة بمدينة المنيا حيث فاجأها التهاب في الغشاء البلوري وكتبت إلى زوجها: وإذا لم أكن قد أحببت عمر فإنه ينبغي أن أحبه الآن، فقد قام بتمريضي خيرًا من أي تمريض لقيته من قبل، وكان مطواعًا وماهرًا بقدر ما كان رفيقًا بي، وأعتقد أنه أنقذ حياتي حينما عاجلني بكئوس الهواء على الطريقة العربية، مستخدمًا في ذلك كوبًا كبيرًا ومشرطًا قديمًا من أمواسك»[9].
كما تحكي لزوجها عن عناية أصدقائها المصريين أثناء محنتها، فقد قرأوا القرآن الكريم من أجلها، وأوقدوا الشموع نيابة عن أم هاشم، ودعا المصلون في المسجد ليجزيني اللّه على ما قدمت من فضل إليهم، وعندما كشف عليها طبيبها الإنجليزي أخبرها أن الرئة اليسرى السليمة قد أصيبت بالالتهاب، وأن علاج عمر قد أنقذ رئتها من التلف.
وتشعر لوسي بقرب نهايتها، وتكتب إلى زوجها أنها تنتظر نهايتها صابرة وسط قوم يشفقون عليها ويحبونها فتشعر

بينهم بالراحة. وتخبره أن الناس يعطفون عليها، فقد حفر لها القاضي قبرًا ليدفنها فيه بين أهله، وتقول: إذا لم يقدر لي البقاء فأرجوك ألا تنسى عمر، فقد أبدى نحوي عناية وعطفًا لا يبديهما إلا الأبناء للأمهات. وهو يقدم لك شكره من صميم الفؤاد ويرجوك أن تظل السفينة مسجلة في القنصلية باسمك، لكي يستعملها ويستفيد منها، وقد عينه الأمير ترجمانًا خاصًّا له، ولكنه مسكين».
وتخبره بأن عمر نحر شاه نذرها، أما مصطفي ومحمد فقد ذبح كل منهما شاتين فدية لحياتها، وعقد كل الدراويش حلقتين للذكر في خيمة وراء سفينتها، وطبلوا بالطبول وأنشدوا الأناشيد ليلتين متعاقبتين داعين المولى أن يشفيني، وصام كل من على المركب شهر رمضان صيامًا نقيًّا خالصًا. أما الناس في إسنا فقد استأذنوا أن يلمسوني حتى تحصل لهم البركة، وكل واحد من هؤلاء كان يرسل إليَّ خبزًا لطيفًا وخير ما عندهم من الزبد والخضر ولحم الضأن، وهم الآن أكثر ما يكونون عطفًا عليَّ، وأنا لا أستطيع أن أنفعهم بشيء.
الغريب أن لوسي مثلت بروفة للموت، وكما يقوم الممثلون بتجربة أدوارهم، فغابت عن الوعي ليلة كاملة، وأفاقت في الصباح.
كما كتبت نعيها بنفسها إلى زوجها وتركت فراغًا بين الأسطر ليكتب فيها تاريخ الوفاة. وفي منتصف الليل طلبت بطانيات تتدثر بها، وفي الثانية صباحًا طلبت القهوة باللبن، ودخل عمر والبحارة إلى مقصورتها، وقبلتهم واحتضنتهم، وماتت في مقصورتها في سفينتها في الفجر.
وكانت سفينتها راسية في مياه نيل حلوان ●

الهوامش:

– زار هنري سولت مصر عام 1806 ورسم تخطيطات مبدئية لمدينة القاهرة، وبذل جهودًا كبيرة ليكون قنصلًا بمصر كي يتمكن من جمع أكبر كمية من الآثار لحساب أحد الأغنياء الإنجليز، ليحقق ثروة كبيرة، واستخدم في حيله تلك المغامر الإيطالي جيوفاني بلزوني الذي وصل إلى مصر عام 1815، بهدف بيع آلة رافعة لنقل المياه، لكن مشروعه أخفق فأنقذه الرحالة السويسري لويس بوركهارت وأوصى به سولت، وفي غضون ثلاث سنوات فتح منفذًا إلى أبي سمبل الذي اكتشف بوركهارت وجوده قبل ذلك بعدة سنين، وأزاح الرمال عند مدخل الهرم الأوسط وكشف مقبرة سيتي الأول في وادي الملوك بطيبة، وكانت أساليبه في الحفر متهورة، وفي مرات عديدة حين احتاج النار للتدفئة أو طهي الطعام كان يشعل النار في المومياوات.. (من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. موقع على شبكة المعلومات الدولية. الانترنت).

2– أبو الحجاج الأقصري: هو عالم صوفي بغدادي المولد كان حياكًا أي خياطًا ترك مهنته واشتغل بعلوم الدين وقام بعقد مجالس العلم في بغداد ثم انتقل إلى الحجاز ليباشر نشاطه في نشر الدين ثم انتقل إلى مصر واستقر به المقام في الأقصر وقام بنشر الدعوة فيها إلى أن توفي فيها في عام 640 هجرية ودفن في هذا المكان.

3– لوسي دوف جوردون. رسائل من مصر. ترجمة إبراهيم عبد المجيد. دار الياسمين القاهرة 2019.

4– المصدر السابق، ص57.

5– المصدر السابق، ص174.

6– د.عصمت سيف الدولة. مذكرات قرية، كتاب الهلال، الجزء الأول.

7– المصدر السابق.

8– المصدر السابق.

9– المصدر السابق، ص74.



عصام الزهيري

نظام المكان الرمزي في مواجهة فوضاه البشرية.. في روايته «جدار الذاكرة»

على رأس الشخصيات المركزية التي يدرجها منطق النظام الروحي في عالم الأب الصوفي تأتي شخصية «مريضة العشق»، تلك المرأة التي عشقت الأب عشقًا مفرطًا إلى حد غامض ومفارق –مفارقة تلفت نظر القارئ قبل الوصول لمفتاح عالمها في النهاية– لأجواء عالمها الشخصي، هذه المرأة «العامية الأمية» تستطيع على فراش الموت أن تلقي بكلمات هيام روحي فصيح ومستغرب. ومن تلك الشخصيات المركزية الشاب الذي لم يعرف منذ طفولته مقتل أبيه في جريمة ثأر، بعد أن أحكمت أمه إخفاء الخبر عنه خوفًا عليه.

تحظى الفيوم –كمعظم أقاليم مصر– برصيد حي من الموروث الصوفي الروحاني، وهو موروث لا تعود جذوره الضاربة في الأزمنة –مثل سائر مكونات الثقافة المصرية– إلى الطبقات التاريخية المنظورة من الموروث المصري، لكنها جذور عابرة لعصور وطبقات مكوناتها التاريخية، من عربية وإسلامية وقبطية ومسيحية ورومانية وإغريقية ومصرية قديمة متراكمة، وصولًا إلى القيعان السحيقة وغير المنظورة التي كونتها الثقافات المصرية الأولى، وقد عاش أقدمها على ضفاف بحيرة قارون منذ بدايات التاريخ الإنساني غير المدون. اتصاف هذا الموروث الثقافي الروحاني عند أهل إقليم الفيوم بالقدم والحياة يعني أن الإشارة إليه تتجاوز سطح الوعي الذي يظهر على هيئة مخزون وجداني وعاطفي عميق، ويتجاوزه إلى الفعالية –أو المفعولية– البنائية للعالم معرفيًّا، أي أنه موروث يمتاز بقدرته الذهنية على التأثير في قراءة وصياغة تصورات كلية تتسم بالغيبية والماورائية للكون والإنسان.. ولعل أظهر علامات تأثير تلك القدرة البنائية للموروث الروحاني تتمثل في الرموز الشبكية المتناثرة على خريطة متخيلة للجغرافيا البشرية في الفيوم، وهي رموز تمثلها أسماء التجمعات السكانية المختلفة من الأحياء والمناطق داخل مدينة الفيوم وما حولها، ونطالع من بينها أسماء إسلامية مثل: الصوفي، الشيخ سالم، الشيخ الروبي، الشيخ موسى، الشيخه مريم، الشيخه شفا، أبو سبيحة، أبو جراب، أبو جانب، أبو الحبال، المغازي.. وغيرها، ولتكتمل خريطة تلك الشبكة الروحية نضيف إليها المراكز الروحية المسيحية المسيجة: دير القديس الأنبا إبرام، دير الحامول، دير الشهيد تاوضروس، دير أبو سيفين، دير الملاك.. وغيرها، ولا نستبعد منها الأسماء ذات الأصول الإغريقية والمصرية القديمة كاسم الفيوم ذاته، ومدنها: إطسا، إبشواي، طاميه،

سنورس.. وغيرها.
السمة البنائية المهمة في هذه الخريطة المعلمية للفيوم أنها تدخل في باب الجغرافيا التاريخية والروحية الحية والمتشابكة، "دير العزب" مثلًا يستمد قداسته من وجود رفات القديسين وشهداء المسيحية الأوائل مثل: يوحنا المعمدان ومارمرقس الرسول ومارجرجس الرومانى والقديسة دميانه وبربارا ومارمينا العجايبى وسمعان الدباغ وشهداء إخميم الخمسة.. وغيرهم. وحي «الصوفي» -كمثال أيضًا- يعود في مسماه إلى العارف باللّه «محمد الصوفي» الذي يقول عنه «الشعراني» في الطبقات: «كان رضي اللّه عنه من أكابر العارفين، يأكل من عمل يده في الحياكة وغيرها، ولا يقبل من أحد شيئًا، وكان يحل مشكلات الشيخ محيى الدين بن عربي بأفصح عبارة»، ومن أقواله التي ينسبها الشعراني له: «فما دام السالك في المسالك الفانية التي هي طريق العدم فهو في السير إلى اللّه، فإذا قطع كرة الوجود صار إلى المعبود، ولم تكن هذه الرتبة إلا من طريق الأسماء، كما أشار إلى ذلك سيدي عمر بن الفارض بقوله:

"على سمة الأسماء تجري أمورهم
وإن لم تكن أفعالهم بالسديدة».

على هذا المنوال يمكن ان نسلك في تعريف بقية أسماء/ معالم تلك الهندسة الرمزية التاريخية في جغرافيا الفيوم.
غير أن هذا الاقتباس والتقديم الذي طال لا يجعلنا خارج -بل في قلب- موضوعنا، وهو الرواية الأولى للروائي الفيومي عيد كامل وهندستها البنائية الماورائية- كما يصح أن نسميها.

عالم الفوضى والزوال

منذ الصفحة الأولى للرواية يطالعنا عيد كامل بفرحة مستلبة بالنقصان ككل أفراح العالم، فرحة نجاح السارد -الذي يصاحبنا لبقية الرواية إما بضمير المتحدث (أنا) أو بضمير المتحدث (نحن) على التبادل- ممزوجة بوعكة الرسوب، لكنه لا يرسب بسبب ضعف تحصيله العلمي، وعلى العكس فإنه يتحدى أستاذ المادة دكتور خميس شعبان بأن يتلو عليه كتابه «من الغلاف للغلاف»! وكما يحمل اسم أستاذ المادة دلالة روحية على الفرح المؤجل أو الناقص (يوم الخميس يؤجل فرحة الجمعة الروحية وشهر شعبان يؤجل فرحة رمضان الروحية)، فإن سيرته الأكاديمية تحمل نفس الشعور بالإحباط: «التحق بالكلية حديثًا بعدما كان مدرسًا، وأعد رسالة الدكتوراه فرفضتها الجامعة، وأعد أخرى فرفضت، والثالثة رفضت فلجأ إلى القضاء الذي حكم لصالحه، وقد طلب من جميع الطلبة في أول محاضرة دراسية شراء الكتاب، ثم قال بلهجة ساخرة: الذي لن يشتري الكتاب سوف يرسب في مادتي»! تعلم «خميس شعبان» فيما يبدو من فرحه الناقص أو المؤجل درس نقصانه السلوكي. لكن السارد المتمرد يقرر ألا يشتري الكتاب ليوفر قيمته (45 جنيهًا سعر يعيد القارئ إلى ما قبل أكثر من عشرين عامًا تقريبًا بين أزمنة الرواية الآنية المتداخلة).
وهو لا يتمرد لشيء إلا ليتسكع في شوارع الفيوم، يدعو أصدقاءه على أكواب العصير والآيس كريم بجوار السواقي، ويشتري جرائد وكتب ومجلات وشريط كاسيت لعبد الحليم حافظ!
على تلك الوتيرة ترسم الرواية مدخلًا تمهيديًا لعالم بشري غارق في عبثية الفوضى، هو عالم مدينتي الفيوم وإطسا، وأطراف من المشهد القاهري الذي تصاحب كاميرا سرد جوّالة تجوال أبناء عالم الفيوم المقيم فيها. وهو عالم يكاد يتحلل في مجمله تحت وطأة الفساد والانهيار النفسي والأخلاقي، شوارعه تمتلئ بالقمامة ونفوس أبطاله بالعشوائية والإثم، لا يصادف


يحيى حقى

القاريء نظامًا إلا في شيء واحد، هو هندسة العالم المكانية التي تصفها عينا دكتور محمد، الطبيب (المهاجر حسب وصفه لنفسه) من مركز ناصر ببني سويف إلى مركز إطسا بالفيوم، وهو من حلم والده بأن يكون طبيبا «مثل الدكتور ميشيل والدكتور بطرس»، يقول في وصف بنية إطسا: «انظر إلى تصميمها على شكل مفتاح الحياة لدى الفراعنة (المصريين القدماء)، شارع طويل يقابله شارع قصير عرضي، والبحر (الترعة) الذي يخترقها وجماله، اسمه الشاعري «بحر عروس»، أجمل من اسم النيل ذاته».

وصف البنية الهندسية للمكان تقود السرد إلى اكتشاف سر أساسي من أسرار الفوضى، من طريق وصف آخر لهندسة (نظام) الملابس: «هي على جمالها بين بين، كانت بالأساس قرية، وفرض عليها أن تتمدن، وموظفوها أغلبهم فلاحون في الأصل، ويذهبون إلى العمل بالجلباب، وجلبابهم ليس الجلباب البلدي ذا الأكمام الواسعة، ولا الجلباب الخليجي ذا الأساور، إنما هو تركيب، فهو ضيق له ياقة مثل ياقة القميص، وله أكمام متوسطة الاتساع، وتطول الأزرار لتصل إلى منتصف البطن، ومن يراهم وهم جلوس على المكاتب يعتقد أنهم يلبسون قمصانًا، إذا قاموا انكشف أمرهم..»!

سر الفوضى المدنية هذا –إن صح التعبير– قاد إلى تلمس صدع اجتماعي أعقد وأعمق على مستوى قرية «العتامنة" الملاصقة لإطسا: "القرية على صغرها مقسمة إلى بحري وقبلي: بحري يقولون عن قبلي إنهم لا يعلمون شيئًا عن الحضارة ولا التقدم، وقبلي يقولون عن بحري إنهم أفندية تركوا الأصالة ومرفهين، في قبلي العمدة وفي بحري شيخ البلد، في قبلي الجرار وفي بحري الراديو، في قبلي النجار وفي بحري الحلاق، في قبلي يكثر عمّال المعمار وفي بحري يكثر المتعلمون وموظفو الحكومة»، ولا يدخل التليفزيون لأول مرة قبلي إلا بعد أن يقال: «وهي بحري فيها راجل يعرف يجيب تليفزيون»! والتليفزيون بدوره منقسم في نظر أهل البلدة بين ما به من "فساد" وما به من تفسير الشعراوي! والسارد يسأل أخاه –الذي يملك الإجابات دائمًا– عن سر عدم ظهور النبي الذي توقع ظهوره في فيلم الشيماء فيجيب: «إن ظهور الأنبياء حرام، ومن يجرؤ على أن يمثل دور النبي ربما تصيبه لعنة»! والنبي يبدو لمخيال الأخوة أنفسهم على هيئة الخال «جمعة»: «معلمًا، بشوشًا، صوته رقيق، واثق، واضح الكلمات، شعره ناعم ونظرته ناعمة، يغضب للحق، يأتي إليه الوحي، طالما تخيلت إطسا كمكة بلد تتحكم فيها التجارة، أهلها متنافرون، إلا من بعض العائلات الكبيرة، لا يستجيبون لدعوته، يحاولون قتله، فيهاجر إلى العتامنة/ المدينة، فيقابله أبي».

بهذا الشكل المعقد تتفاعل قسمات الجغرافيا التاريخية للمكان مع عوامل الفوضى الاجتماعية والعشوائية الشاملة في إنتاج تكرارية أزلية للمخيال الديني، وإن كان هذا المخيال ذاته جزءًا من عشوائية الواقع في أبنية الرواية، أما مركز الثقل الحقيقي الذي انعكس فيه النظام الروحي للمكان الروائي على الشخوص، فهو يأتي في موقع مختلف ومحتجب، يكشف عن نفسه تدريجيًا خلال تنامي السرد، لكنه لا يسفر إلا مع السطور الأخيرة في الرواية، إنه الأب «رمضان» الفلاح والتاجر البسيط كما يبدو، هو من يضفي النظام من خلال بنية عالمه الروحي –الموازية لبنية المكان– على عالم الفوضى والزوال، الأب «رمضان» وليس الخال «جمعه» هو النبي إذن.

عالم النظام الروحي الموازي

الصفحات الأخيرة من الرواية

عبد كامل

جدار الذاكرة

عصام كمال

تحمل مشهد زيارة السارد وأمه للولي الصالح «الشيخ البكري» بعد موت الأب، يقول لهما الولي: «نعم رمضان، الوحيد الذي انخدعت فيه طوال حياتي، لم أقدره حق قدره، كان وتدًا للأولياء، ولم نكن نعرف حتى مات، منذ أن مات وأنا في رقدتي تلك لا أقوم، وأسأل الله أن يجمعنا في الجنة». عبر هذا الكشف يزول الغموض ويملك القارىء مفتاحًا لتشييد مفاصل الأحداث وتركيب تداخلاتها وتعشيق علاماتها، منذ مرض الأب قرب مفتتح الرواية حتى موته، ورحلة بحث ابنه عنه فيما بعد الموت، تكمن عشرات الإشارات لقارىء «جدار الذاكرة» أنه في لقاء مع أب صالح أو «مبارك»، ينطق من داخله ومن خارجه عالم روحي سام ومجهول ومختلف عن عالم شخصياتها الكثيرة، لكن ما يُعرف –مع نهايتها– هو أن الأب المتوفى كان على صلة وطيدة بعالم المعنى الذي يحمل مفاتيح إسباغ النظام الكلي على عالمنا الواقعي ذي الفوضى الشاملة، وأن نظام الأب الروحي هو الانعكاس البشري المتاح للنظام الهندسي لجغرافيا المكان بأعلامها الروحانية، بما في ذلك مفتاح الحياة الذي ترسمه مدينة/ قرية إطسا، مما يمنح للعالم البشري فرصة الكشف عن هندسة مماثلة لكنها دفينة في عمق فوضاه الظاهرية الزائلة. العالم الروحي للمتصوفة الذي يشكل الأب «وتدًا» فيه هو ما يشكل

ترسم الرواية مدخلًا تمهيديًا لعالم بشري غارق في عبثية الفوضى، هو عالم مدينتي الفيوم وإطسا، وأطراف من المشهد القاهري الذي تصاحب كاميرا سرد جوّالة تجوال أبناء عالم الفيوم المقيم فيها. وهو عالم يكاد يتحلل في مجمله تحت وطأة الفساد والانهيار النفسي والأخلاقي، شوارعه تمتلئ بالقمامة ونفوس أبطاله بالعشوائية والإثم

–بهندسته الروحانية المنتظمة في التراتبية الدائرية للنقباء والأبدال والأوتاد والأقطاب– نظامًا بديلًا ثابتًا لفوضى وزوال العالم البشري. التصور الصوفي لنظام العالم الروحاني ينتهي –كما هو معروف– بقطب الأقطاب، وهو الغوث أو المركز الذي عليه مدار العالم، وله رقائق ممتدة إلى قلوب الخلائق بالخير وبالشر بما يضمن تفسيرًا لمعنى الرذائل في عالمنا، والقطب هو في نفس الوقت باطن النبوة الظاهرة في نبي الإسلام محمد.

مع نهاية كهذه يتمكن القارىء من إعادة قراءة وتفسير أحداث الرواية، من أقرب تفاصيلها اللصيقة بشخصية الأب «رمضان»، وهو يشكل بوضعه في بلدته قطب المركز الذي تمتد صلاته الباطنه بأبعد دوائر المحيط المكاني والزماني الظاهر المحيط، ليعيد اكتشاف صلة الأب الكلية بالبنية الخفية المتروحنة للمكان، بداية من أدق إشارات السرد كمثل غرام الأب بالنبي وذكره كل لحظة والحلم المعذب بزيارته– وليس الحج تحديدًا، سمة تنكشف عن هيام بتوحد الباطن بالظاهر، وعن حقيقة أن تمني زيارة النبي لم تكن غير تمني لحظة الموت. وسمة مثل انكشاف الأب الروحاني المفاجئ عن إنشاد سحري في مدح النبي، وأدى جمال صوته إلى انبهار القرية كلها، وأدت قوة محبته إلى تأثير على القدرة الجنسية للرجال. وصولًا إلى «علامات» فعلية في سلوكيات شخصية «الأب العجيب»، كإصلاحه بين عائلات تطلب الثأر الأبدي، وكتوقف الشجار في مستشفى إطسا

العام الذي لا ينقطع الشجار بين العاملين فيه خلال فترة مرضه واحتجازه، ما يعني انعكاس هدوء النظام الروحي الخفي الذي يمثله على صخب فوضى العالم الظاهرية.
ومع هذه النهاية العجيبة للرواية يمتلك القاريء مفتاح قراءة مغايرة لمفاصل الأحداث، وتفسيرًا جديدًا لحركة الشخصيات التي كانت على مدار الرواية –على فوضاها الظاهرية– تجري طبقًا لمقتضيات وقوانين عالم النظام الباطني غير المنظور.
من تلك الشخصيات طبيب بني سويف «الدكتور محمد» الذي يتداخل مع شخصية «الدكتور إسماعيل» طبيب «يحيى حقي» في رواية «قنديل أم هاشم»، عندما تلمع في ذهنه فكرة كالبرق، هي المزامنة بين العلاج الطبي الدوائي والعلاج النفسي والديني والشعبي، أو العلاج بالخرافة، الهدف من فكرته كانت أن تصل به إلى الثراء السريع وهو ما حدث بالفعل، لكنها في نتائجها توصلت إلى مواساة وشفاء آلاف المرضى في إطسا وما حولها، حتى قيل إنه تحدث على يديه معجزات «مثل معجزات المسيح»، هذا الطبيب يكتشف طريقه إلى عالم الباطن بصورة مادية تنتمي بشكل صرف إلى عالم الظاهر، لكنه يغادر إطسا ويرحل إلى بلدته الأولى بعد موت الأب «رمضان»، الذي كان دليله المجهول إلى عالمه الذي جهل عنه كل شيء باستثناء الشفاء الآتي عن طريقه.
على رأس الشخصيات المركزية التي يدرجها منطق النظام الروحي في عالم الأب الصوفي تأتي شخصية «مريضة العشق»، تلك المرأة التي عشقت الأب عشقًا مفرطًا إلى حد غامض ومفارق –مفارقة تلفت نظر القارئ قبل الوصول لمفتاح عالمها في النهاية– لأجواء عالمها الشخصي، هذه المرأة «العامية الأمية» تستطيع على فراش الموت أن تلقي بكلمات هيام روحي فصيح ومستغرب.
ومن تلك الشخصيات المركزية الشاب الذي لم يعرف منذ طفولته مقتل أبيه في جريمة ثأر، بعد أن أحكمت أمه إخفاء الخبر عنه خوفًا عليه، فلما علم بطريق معايرة تاجر في السوق له قتل ابن قاتل أبيه أخذًا بثأره، ثم قتل الرجل الذي عايره بالتفريط في دم والده، في تجسيم مميت لغياب المعنى الذي يعني حضور الشر بعبثيته في مواجهة اتساق النظام الروحي الباطني وجماله الخفي.
وربما تكون أهم مفاصل الأحداث التي تصنع النهاية الانقلابية للرواية انقلابًا رمزيًّا كبيرًا في قراءتها، ما يتصل بتفسير حدث ضخم أثار عجب الناس بغياب كل تفسير له: «ضابط يُصفع في السوق، ضابط يُضرب، ومن ضربه الحليم الصبور، الذي لا يخرج العيب من فمه، لا يُذكر عنه أنه ضرب زوجته ولا أحدًا من أبنائه، ولا.. ولا..»! كان الأب نفسه بطل هذا المشهد العنيف، ولم يكن حادث الصفع غير تمثيل لمواجهة رمزية بين ممثل نظام العالم الخفي وممثل نظامه في العالم المادي، وكانت الصفعة المؤلمة نتيجة منطقية لتخلي الأخير عن وظيفته واستغلال سلطته لتسير بالأمور في عكس طريقها المقدّر بين العالمين، عندما قرر الضابط قفل السوق ووقف حركة التجارة في البلدة بالقوة على طريقة العقاب الجماعي استحق الصفعة.
أيضا ربما تكون أهم شخصيات الرواية التي تلقي النهاية العجائبية ضوءًا غامضًا وسحريًّا على علاقة الأب المتصوف بها شخصية «المقدس جابر».
وتبدأ العلاقة بين الشخصيتين باكتشاف المقدس المسيحي «الإيمان الحقيقي» لدى الوتد الصوفي المسلم، ويقول عنها لابنه بعد وفاة الأب: «بدأت أفرض نفسي عليه في أعيادكم وفي مولد النبي، وأدعوه لزيارة بيتي في الأعياد، حتى ارتاح إليَّ، فصرت موضع أسراره، وصار موضع أسراري، ومات وأسراري كلها معه لا يعرفها أحد". هنا قد يشعر القارئ أنه في مواجهة ميلاد وشيك ومثير للعجائبي، ميلاد كان بوسع الروائي «عيد كامل» وروايته «جدار الذاكرة» أن يباهيا بعودة حقوق ملكيته لهما، غير أن الكاتب لسبب ما أحجم عن اقتحام جدار ذاكرة الظاهر التي فصلت ما بيننا وبين نظام كلي خفي وكامن في ذاكرة الفيوم، إقليمنا الخصب ○



د.ماجد عزت
إسرائيل

المعلم إبراهيم الجوهري.. رجل العطاء في مصر العثمانية

تعد دراسة التاريخ الشخصي (السيرة الذاتية) ذات أهمية كبيرة، لأهمية فكرة التاريخ الشفاهي الذي يسرده الشخص عند كتابته للأحداث التي وقعت له في أثناء حياته، وذلك من خلال سرد حكايته كفيلم سينمائي، حيث يسترجع ذاكرته التاريخية، أو الماضي البعيد، وخاصة إذا كان كاتبها يتمتع بشعبية داخل مجتمعه وخارجه، وقدم كل ما يملك وأدى الواجب المنوط به لوطنه وللعالم. ولهذه الدراسات أهمية بالغة، حيث تكشف لنا أحداث الماضي وتعطي لنا صورة عن العلاقة بين فكرة المكان والزمان، وتمكننا من وضع الحاضر في مكانه الصحيح، ومن ثم نستطيع أن نسير نحو المستقبل بخطى ثابتة، وعلى أسس مدروسة. وفي هذا الإطار تبرز قيمة السيرة الذاتية كأداة لفهم جوانب تاريخية معينة، من خلال التركيز على سيرة المعلم إبراهيم يوسف الجوهري الذي عاش في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، وهو ابن خياط قبطي، واستطاع بعمله الجاد أن يتدرج من مجرد ناسخ إلى صراف ثم إلى كبير مباشرين، وتولى بعدها رئاسة كتَّاب القطر المصري؛ وهي أسمى الوظائف الحكومية في ذاك العصر وتعادل رتبة رئاسة الوزارة حاليًا. وخلال حياته حقق ثروات هائلة، ولعب أدوارًا مهمة سياسية واقتصادية واجتماعية؛ ونظرًا لدوره البارز في الكنيسة القبطية أطلقوا عليه لقب «كبير الأراخنة»، و«سلطان القبط»، ووضعوا اسمه ضمن الشهداء والقديسين (السنكسار)، وكان الجوهري في العطاء كالنهر الخالد الذي يمنح كل المصريين بلا عنصريه أو تمييز، وهذا ما نوضحه خلال السطور القادمة.

ولد إبراهيم يوسف الجوهري من أبوين فقيرين متواضعين في ثلاثينيات القرن الثامن عشر الميلادي، ببلدة قليوب، وكان أبوه يتعيش من مهنة الحياكة

(الخياطة) وخاصة صناعة الجلابيب، وكان من المعتاد في ذلك أن تورث العائلة المهنة إلى بنيها، ولكن أبويه ربياه تربية مسيحية في كُتاب البلدة؛ فتعلم الكتابة والحساب واتقنهما وتفوق فيهما على أقرانه لذكائة الخارق.

واشتهر إبراهيم الجوهري بحبه لمهنة النسخ -كتابة الكتب ونسخها عدة نسخ تعرف في يومنا هذا باسم المخطوط، وهى الآن تعد من أهم مصادر كتابة التاريخ- فكان ينسخ العديد من الكتب الدينية التي يتم استخدامها أثناء القداس الإلهي مثل: الأجبية، والخولاجي، والسنكسار، والميامر، على نفقته الخاصة، ويقدمها للبابا يؤانس الثامن عشر- البطريرك رقم 107 (1769- 1796) في مقر الدار البطريركية بكنيسة القديسة العذراء مريم المغيثة بحارة الروم بالقاهرة، بدون مقابل، على الرغم من كثرة نفقات النسخ والتجليد، وهنا بدأت علاقته مع بابا الكنيسة الذي قربه إليه وباركه قائلًا: ليرفع الرب اسمك، ويبارك عملك وليقم ذكراك إلى الأبد.

بدأ إبراهيم يوسف الجوهري حياته العملية في وظيفة كاتب عند أحد أمراء المماليك، ثم توسط له البابا يؤانس الثامن عشر لدى المعلم رزق «رئيس الكتاب» فاتخذه كاتبًا خاصًا له، واستمر يعمل معه حتى أصبح رئيس الكتبة، وتميز بالدقة والأمانة والتواضع وإنكار الذات في العمل، وعكف على صنع الخير لجميع الناس بدون تمييز بين المصريين من المسلمين



المعلم جرجس الجوهري

والأقباط، فذاع صيته وكسب محبة الجميع وسمع به «علي بك الكبير» (1728- 1773) فألحقه بخدمته، ولما حكم «محمد بك أبو الدهب» (1735- 1775) البلاد عقب مقتل علي بك الكبير، وعندما مات المعلم رزق رئيس المباشرين، أخذ الجوهري مكانه وأصبح رئيسًا للمباشرين. ثم مات أبو الدهب وخلفه في حكم البلاد «إبراهيم بك» (1735- 1817) و «مراد بك» (1750- 1801)، وعلى الرغم من ذلك ظل إبراهيم الجوهري في منصبه رئيسًا لكتاب مصر، وهى تعد من أكبر المناصب السيادية التي وصل إليها قبطي في ذلك العصر.

وواصل الجوهري عمله باخلاص، حتى عصا مراد بك وإبراهيم بك الدولة العثمانية، عندما لم يعترفا بـ(الوالي) الذي أرسله السلطان العثماني، فأرسل السلطان جيشًا بقيادة «حسن باشا قبطان» (1199هـ/ 1776م) فقاتلهما وانهزما أمامه، وهربا إلى الصعيد وهرب معهما الجوهري وبعض الأمراء والكتاب، ودخل حسن باشا إلى القاهرة ونهب بيوت الأمراء والمماليك واضطهد الأقباط ومنعهم من ركوب الدواب المطهمة، ومن استخدام المسلمين في بيوتهم، وأيضًا شراء الجوارى والعبيد، وكذلك ألزمهم بشد الحزمة (الزنار) وتسليط عامة المسلمين والغوغاء عليهم، واختفي الأقباط في بيوتهم أيامًا.

وفي تلك الأحداث اختفت زوجة إبراهيم الجوهري في بيت أحد المماليك واسمه حسن آغا، حتى وشى بها أحد ناكري الجميل، وأجبرت على تسليم ممتلكات زوجها، وتم بيعها بثمن بخس في مزاد علنى؛ لتسديد غرامات ومخالفات فرضت عليه ظلمًا، من أجل نهب وسلب أملاكه، وبعد فترة وجيزة عاد حسن باشا قبطان إلى الأستانة لطغيانه، وفي 7 أغسطس1791؛ رجع الأميران إبراهيم بك ومراد بك إلى منصبيهما في إدارة حكم مصر، ومعهما الجوهري الذي بقي في مركزه الرفيع حتى وفاته.

أما حياته العائلية فقد تزوج من إحدى قريباته، ورزق منها بابن أسماه «يوسف»، وأبنة أسماها «دميانة»، والتي لم تتزوج حتى وفاتها، وأما يوسف فقد مات في حياته قبل زواجه بأيام، وحزن حزنًا شديدًا عليه.

واشتهر الجوهري بتوزيع الصدقات للفقراء والمساكين في كل مكان، واهتم بإطعامهم وكسوتهم، كما أهتم أيضًا بالأرامل والأيتام الذين ليس لهم من يهتم بهم، ورتب لهم في كل شهر من يقوم

بإعطائهم ما يقتاتون به، وشهد له الأنبا «يوساب ابن الأبح» أسقف جرجا وأخميم ووصفه قائلًا: «إِنَّهُ كان أعظم أهل زمانه، وكان محبًّا للّه، وكان يوزع كل ما يقتنيه على الفقراء والمساكين، وكان دائمًا مهتمًّا بعمارة الكنائس، وليس ذلك فقط لكنه بنى كنائس كثيرة جدًّا. كما عمر البراري وبنى الديورة واهتم بالرهبان الساكنين فيها، وفرَّق قرابينه والوقود والمحرقات أيضًا على كل كنيسة في كامل الأقطار المصرية، وجميع الفقراء والمساكين في كل موضع، واهتم بهم بإطعامهم وكسوتهم. وأخرج للأرامل والمساكين الذين ليس لهم من يهتم بهم كل شهر ما يقوم بكفايتهم، حيث صار عينًا للأعمى ورجلًا للأعرج وزوجًا للأرملة ورئيسًا مهتمًّا بكافة الديورة، ومدبرًا لكل الكنائس.. وكان محبًّا لكافة الطوائف، يسالم الكل ويحب الجميع ويقضي حوائج الكافة، ولا يميز واحدًا عن آخر في قضاء الحق، فلم تكن لديه تفرقة بين الناس على أساس الأعراق، فليس عنده شعوبي أو يوناني أو عجمي أو يهودي أو رومي أو قبطي، فكلهم خليقة اللّه. وبكل تأكيد شاركته زوجته وساعدته في أعمال البر والإحسان وشجعته على تعمير بيوت الناس وبيوت العبادة.

ويرجع الفضل للجوهري في أنشاء الكنيسة المرقسية بالأزبكية، حيث انتهز فرصة قدوم إحدى الأميرات العثمانيات لزيارة مصر، في طريقها لإداء مناسك الحج، فأدى لها خدمات جليلة بنفسه، وعندما سألته عن رغباته في طلب أي خدمة، التمس منها السعي لإصدار فرمان سلطاني بالترخيص بإنشاء كنيسة بذات المنطقة محل سكنه بالأزبكية، ورفع الجزية عن رجال الكهنوت من الكهنة والرهبان، فأصدر السلطان أمرًا بذلك، وبعدها اشترى المعلم الجوهري محلات وهدمها وبدأ البناء فيها ووضع الأساسات، ولكن عاجلته المنية قبل الشروع في بناء الكنيسة المرقسية، فأتمها أخوه المعلم «جرجس الجوهري» (ت:1810). وفي يوم 15 سبتمبر 1800 قام البابا مرقس الثامن، البطريرك رقم 108 (1796– 1809) ومعه لفيف من الآباء الأساقفة والكهنة والشعب، وممثلو الدولة بتدشينها، ونقل الدار البطريركية إليها.

ويشهد التاريخ للجوهري على محبته في تعمير الكنائس والأديرة، وإصلاح وترميم وتشييد بعض مباني الخدمات بشتى كنائس وأديرة مصر من شمالها حتى جنوبها، عن طريق علاقته المتواصلة بالحكام المسلمين لطبيعة عمله، ووقف الأملاك من الأراضي والعقارات والمحلات والأموال عليها، حتى بلغ ما أوقفه نحو (238) وقفية، وإذا جاز لنا التعبير كان بمثابة وزارة أوقاف للكنيسة القبطية.

وقدم الجوهري خدمات جليلة للكنيسة القبطية نذكر منها: إثبات حق دير (شعران)، وإنشاء كنيسة الشهيد العظيم (مرقوريوس أبى سيفين 1490 ش/ 1774) والتي زينت بالقناديل والأيقونات الأثرية، وقام بتجهيز وإعداد الميرون ومواده على حسابه الخاص، وشيد مقصورة الشهيد مار مينا بكنيسة مار مينا بفم الخليج، وقام ببناء السور البحري لدير (الأنبا أنطونيوس 1499 ش/ 1782) الذي يعرف بـ«سور الجوهري»، وحفر ساقية في الدير، ورمم كنيسة العذراء المغيثة بحارة الروم، كما شيد كنيسة الشهيد أبى سيفين بدير الأنبا بولا بالبرية



الشرقية.
وقام بتشييد سور وقصر وكنيسة في دير البراموس على اسم الأنبا «أبللو» والأنبا «أبيب»، وقد هدمت عام 1881 لتوسيع كنيسة ماريوحنا، وشيد كنيسة 49 شهيدًا بدير الأنبا مقار، وبني في داخل الكنيسة مقبرة للشيوخ الشهداء ونقلت أجسادهم من المغارة التي كانوا فيها خارج الدير، وفي دير الأنبا بشوي رمم كنيسة الملاك ميخائيل 1498 ش/ 1782، وبني سور وقصر وطافوس (الطافوس: هي كلمة يونانية ταφος تُنطق بنفس نطقها اليوناني في اللغة العربية، وتعنى القبر أو اللحد، أو المدفن وباللغة الإنْجِلِيزِيّة Tomb، وهو اصطلاح سائد في الأديرة على وجه الخصوص، لا يعرفه العِلمانيون كثيرًا)، ويوجد مخطوط بدير السريان باللغة القبطية عن تكريس الكنائس يؤكد على أن عمارة الأديرة تمت على يد الجوهري.
وحصل الجوهري على العديد من الألقاب منها، لقب «سلطان القبط»، ليس لأنه أصبح سلطانًا له مملكة أرضية، ولكن كان رعاياه من الفقراء والمعوزين وخواصه وأمراء مملكته من الأيتام والأرامل وكل من له احتياج، فالسلطان عند القبط هو الذي عنوان حياته من يدك أعطيناك، يعطيه الرب فيعطى إلى الآخرين، ووجدت نقوش تؤكد حصوله على اللقب في قطمارس وحجاب أحد الهياكل في دير الأنبا بولا بمنطقة البرية الشرقية، كما حصل على لقب «معلم» وهو لقب كان يطلق على الكتبة، وكبار رجال الحكومة في العصر العثماني، وأيضًا على لقب «كبير مباشرين». ولدوره المتميز وضعته الكنيسة القبطية بعد وفاته في السنكسار –كتاب يستخدم في صلاة القداس الإلهي قبل قراءة الإنجيل حيث يذكر اسم الشهيد أو القديس الذي يوافق المناسبة– فيتم ذكره كل عام في يوم (25 بشنس 1511 ش/ 31 مايو 1795م)، ومن الجدير بالذكر أن مقبرته بمنطقة مصر القديمة بجوار كنيسة الشهيد العظيم مار جرجس، وهي التي تم ترميمها في عام 1938، أي في عهد البابا «يؤانس التاسع عشر»، البطريرك 113 (1928– 1942).
ولمكانته في الدولة المصرية حزن عليه حاكم مصر «إبراهيم بك»، لأنه كان يحبه لإخلاصه وأمانته، فسار في جنازته إكرامًا وتقديرًا لخدماته، ورثاه الأسقف الجرجاوي قائلًا: «فياله من اضطراب عظيم صار في كورة مصر بل في كافة الأقطار المصرية، ناحت الشيوخ، وبكت الشبان،



محمد بك
أبو الدهب

وولولت العربان، كان القاضي يبكي، والكهنة يرفعون أصواتهم بالعويل، تعالي يا كل الأرامل وابكي على رجالكن الذي كان يهتم لكن بالطعام والكسوة، والتموا يا كل الفقراء والمساكين واصنعوا لكم مناحة على من يباشر أحوالكم كل حين. نوحوا وابكوا أيها الرهبان سكان البراري على من يتفقد كل حالاتكم دائمًا، اجتمعوا ونوحوا أيها الكهنة خدام الرب والبسوا مسوحًا على الذي كان دائمًا يفتقد الكنائس بالمحروقات والقرابين. نوحوا وابكوا يا كل خدام بيت الرب على الذي كان مرتصدًا دائمًا ليحمل كل احتياجاتكم». وهكذا يمكننا أن نقول إن: «ذِكْرُ الصِّدِّيقِ لِلْبَرَكَةِ» (أم 10: 7).

كما رثاه المؤرخ الشهير عبد الرحمن الجبرتي قائلًا: «مات الذمي المعلم إبراهيم الجوهري، رئيس الكتبة الأقباط بمصر. وأدرك من العظمة ونفاذ الكلمة وعظم الصيت والشهرة –مع طول المدة بمصر– ما لم يسبق لمثله من أبناء جنسه فيما نعلم.. وكان من دهاقين العالم ودهاتهم، لا يغرب عن ذهنه شيء من دقائق الأمور، ويدارى كل إنسان بما يليق به من المداراة، ويحابى ويهادى ويواسى ويبعث الهدايا العظيمة والشموع إلى بيوت الأمراء. وعند دخول رمضان يرسل إلى غالب أرباب المظاهر، ومن دونهم، الشموع والهدايا والأرز والسكر والكساوي. وعمرت في أيامه الكنائس وديور النصاري، وأوقف عليها الأوقاف الجليلة والأطيان، ورتب لها المرتبات العظيمة والأرزاق الدارة والغلال. وحزن إبراهيم بك لموته، وخرج في ذلك اليوم إلى قصر العيني حتى شاهد جنازته، وهم ذاهبون به إلى المقبرة، وتأسف على فقده تأسفًا زائدا».

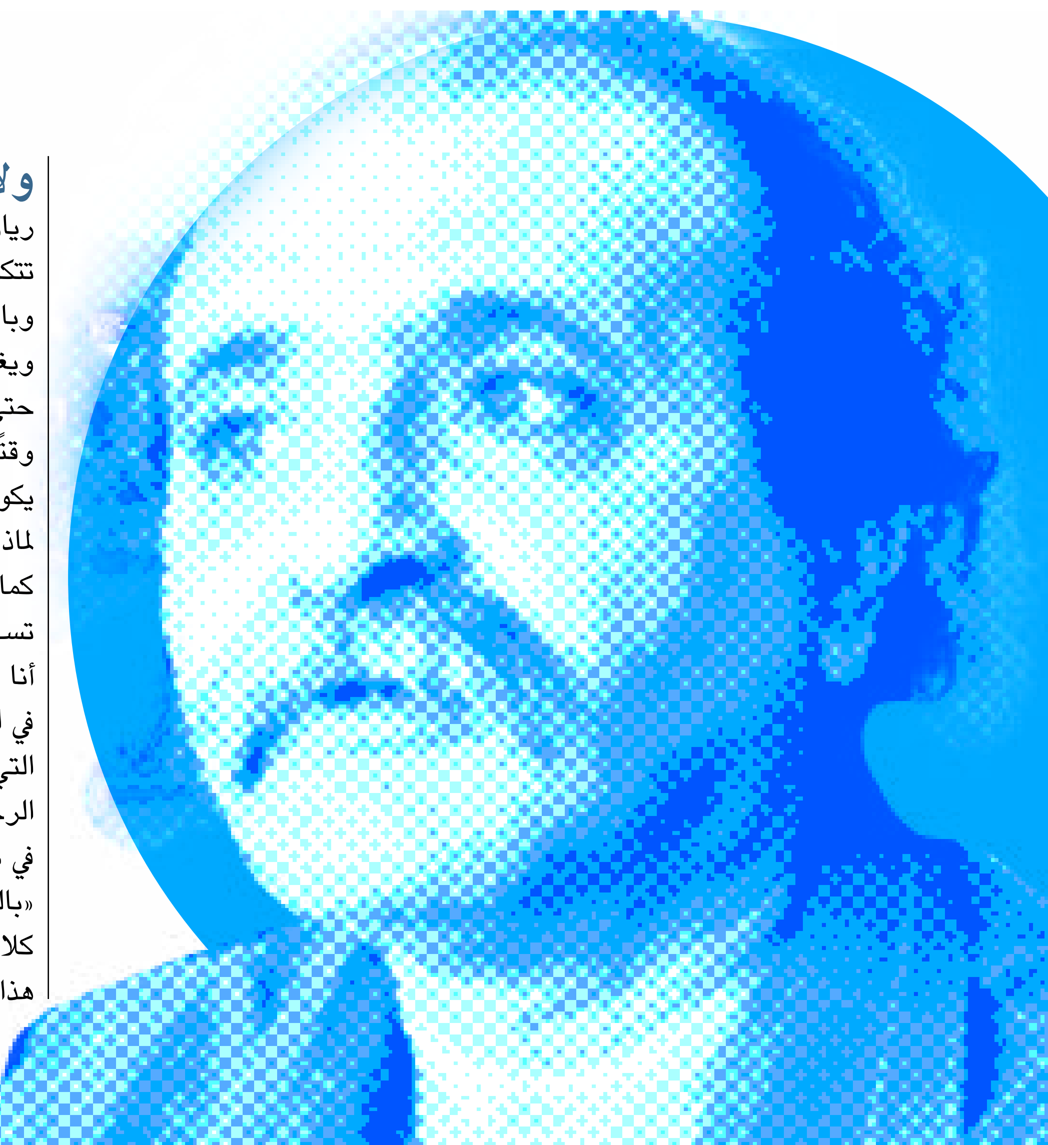


وبعد وفاته واصل أخوه المعلم جرجس الجوهري الأعمال الخيرية التي كان يقوم بها، كما تم تعيينه مكانه في منصب كبير كتبة مصر، وتولى منصب رئيس المباشرين في عهد والي مصر «محمد علي باشا» (1805– 1848)، وظل يجاهد في الخير والعمل حتى وفاتة في 25 توت 1527 ش/ 27 سبتمبر 1810، ودفن مع أخيه إبراهيم في مقبرة العائلة بمصر القديمة.

والخلاصة: أن المعلم إبراهيم الجوهري سيرة مصرية وطنيه عاشت في أواخر القرن الثامن عشر، نجح في أن يرتقي السلم الوظيفي من القاع إلى القمة، ويحقق ثروات هائلة، ولعب أدوارًا مهمة في شتى نواحي الحياة المصرية. وأتاح له وضعه الوظيفى في الحكومة المصرية أن يلعب دور الوسيط بين الدولة والكنيسة والمجتمع القبطي بصفته رئيس للطائفة القبطية، فصدرت القرارات بترميم المؤسسات الدينية المسيحية مثل الأديرة والكنائس والمباني الخدمية، ومنحه وضعه المالي بالتبرع بالأوقاف لصالح الكنيسة ومؤسساتها والفقراء والمساكين، وأيضًا العطاء والعطف والتبرع لكل طوائف المصريين بدون تمييز. ومن خلال مكانته الاجتماعية كون شبكة علاقات من صفوة المجتمع خدمت مصالحه الخاصة سواء الاقتصادية أو الاجتماعية، ومن ناحية عامة خدمات الكنيسة والمجتمع المصري. ولدوره وعطائه للكل بلا تمييز رثاه المسلمون والأقباط. وتمثل سيرته هذه زاوية لإعادة قراءة السير الذاتية لتوظيفها لخدمة التاريخ السياسي والاقتصادى والاجتماعي لمصر ○

د.أمجد ريان:

عندما أبدأ الكتابة أكون ممتلئًا بالحيرة.. وأظل أسأل نفسي: هل ستعجب حبيبتي؟ وهل ستعجب عاطف عبد العزيز؟



ولأن النّهار في صباحِ أمجد ريان راكد في الشوارع، والأحداث تتكرر كما هي كلّ يوم بفظاعة، وبائعي الروبابيكا نشيّطون ويغطون الشوارع طولًا وعرضًا، حتى جارته الجميلة تستغرق وقتًا طويلًا في نشر الغسيل، ولن يكون هناك مجالًا ليطرح عليها: لماذا تنشرين كل هذا الغسيل؟! كما أنه لو رد على المرأة التي تسأل زوجها في كل صباح: هل أنا «تخنت النهارده»؟! «حيروح في الكازوزة»، إضافة إلى المسافة التي يقطعها كل صباح –ليوبخ الرجل الذي أهان زوجته أمامه في طفولته وهددها أنه سيضربها «بالصرمة» القديمة لو لم تسمع كلامه–؛ طويلة ومرهقة ولا تردم هذا الخدش العميق في روحه

منذ ستين عامًا. لذا ذهبتُ معه عصر السبت؛ لنجلس معًا في مقهى صغير. طلبَ لنفسه فنجان قهوة دُبْل وطلب لي «كوكاكولا»، وصادف أن كان على الطاولة المجاورة يحتفي كاتب مع أصدقائه بصدور كتابه الجديد، الكل يأخذ نسخته التي لن يقرأها، ويلتقطون الصور التذكارية لنشرها على الفيسبوك؛ ضحك ريان وكأنه يعرف ما أفكر به، «بيضحك على نفسه والا علينا؟».. قلتها وضحكتُ ساخرة.

ولأن الحكي هو الذي ينتشلنا من متاهة الدنيا كما يقول ريان، طلبتُ منه أن يحكي لي عن كل التفاصيل التي يراها من خلف «شيش» العالم، العالم الذي تتثائب فيه القطة في الصباح وتغمض عينيها بقوة في ذاك الوقت بالذات، بينما تمر فتاة نحيفة فجأة؛ فيغمز لها الشارع عينه ويبرم لها شاربه، ناسيًا البيت الذي مازال مهجورًا على ناصيته.

على المقهى أكد لي أنه لا يملك ما يحكيه لي سوى بعض الذكريات الهشة والمضحكة أحيانًا، حكى عن عزبة «الصفيح» التي أقام فيها بعض الوقت في طفولته، وكانت تُعرف بعزبة الفقراء المعدومين؛ حيث جدران البيوت من صفائح المعدن والورق وعلب السمن الكبيرة، وعن اليمامة معطوبة الجناح التي رباها في طفولته وخبأها في درج «الشيفونيرة» وكان يطعمها حبات القمح والسمسم..

ضحكنا حين ذكر لعبة السيجا

حاوره :

سمر لاشين

ذات التسعة عيون وكان بارعًا فيها،؛ فأخبرته أني كنتُ أخسر في منتصفها دائمًا ولا أصل أبعد من العين الرابعة..

أنتم مثلي الآن لا تصدقون أن من يحكي هذا الحكي البسيط هو أمجد ريان الشاعر والناقد الحاصل على الدكتوراه في الأدب العربي، أحد مؤسسي جماعة «إضاءة 77» والذي أصدر سبعة عشر ديوانًا من الشعر أولها «أغنيات حب الأرض» عام 1972، وأكثر من خمسة عشر كتابًا في النقد، ونشر منذ عام 1983 عددًا ضخمًا من الدراسات والمقالات النقدية في المجلات المحكمة والمجلات الثقافية في مصر والعالم العربي، فقد مارس الكتابة النقدية دفاعًا عن تجربته وتجربة غيره ممن يكتبون النص الجديد، والتي حاول أن يقدم فيها نظريته الخاصة، مبتعدًا قدر الإمكان عن الأفكار السائدة الجاهزة، ومارس الشعر أيضًا ببساطة كفعل حياتي يحدث بشكلٍ تلقائي مثله مثل أن يتنفس مثلًا، أو أن يبتسم لكل من يقابله ويقول مرحبًا بقلبٍ طفولي.

حدثني عن موت أغلب الكُتاب الذين عرفهم طوال مشواره وحزن بشدة لفراقهم ومن بينهم ذكر عناية جابر –الشاعرة اللبنانية– أخبرته أني حزنت عليها أيضًا برغم عدم معرفتي بها، لقد كان في عينيها شيء يشبه الأغاني، ربما لهذا السبب حزنت عليها، هذه الحياة شجرة كبيرة من الأغصان الخضراء لكل منا غصن فيها. كلما ذبل غصن وجف؛ سقط.

من حديث أمجد ريان تعرف أنه شخصٌ ودودٌ يحب «الونس» في الحياة وفي الكتابة؛ يترك باب غرفته مواربًا ليأنس بأصوات الناس، وشباك كلماته مفتوحًا ليأنس بصوت القارئ وهو يمر من أمامها..

ستشاهد بوضوح وأنت تجلس معه البيوت التي لا تزال تعوم في ذاكرته، وتلمس حبه لأسطح البيوت المصرية والكراكيب التي توجد عليها، والشوارع بكل تفاصيلها الصغيرة ودكاكينها ومقاهيها، وكيف أن باستطاعته أن يضمها بيديه ويقبلها..

أنا إذن محظوظة لأن أجلس مع إنسان يعلمني كيف أرى الحياة بعينٍ ميكروسكوبية، فالأشياء من حولنا جميعها تتنفس ولها حياتها الخاصة، عالم أمجد ريان متحرك وكل ما حوله له صوت، عالمٌ بسيطٌ متجسدٌ في شقته أو الغرفة المتواجد بها أو الشارع في حيّهِ أو المقهى الذي نجلس فيه الآن، ففي كل قصائده يعبر عن نفسه في المكان الذي يتواجد فيه هكذا ببساطة دون أن يكسبه صفة مجازية كما يفعل بعض الشعراء لجلب الوطن والقضايا الكونية إلى القصيدة..

مضى اللقاء خفيفًا لطيفًا لدرجة أننا تساءلنا ونحن نختم حديثنا، هل أخذنا لنا صورة تذكارية لنتأكد أن هذا اللقاء تم أم لا؟!

هذا جانب من شخصية أمجد

ريان العامة، في الحوار التالي سنتعرف على مبدع جمع بين العمليتين النقدية والإبداعية على مدار خمسين عامًا، وقدم رؤيته الخاصة والفريدة وتجربته الجادة التي ستعيش طويلًا..

بدأت قاصًّا ثم خطفك الشعر إلى عالمه، ما الذي قدمه لك الشعر حتى تدخل أرضه بكل ما فيك وتقدم كل ما لديك حبًّا وتقربًا له؛ فهو لا يقبل بأقل من ذلك؟

انضممت في مرحلة مبكرة من شبابي إلى نادي أدب قصر ثقافة الريحاني قاصًّا، وكان المشرف على هذا النادي الروائي الكبير «إبراهيم عبد المجيد» أمد اللّه في عمره، وكان يتفق في كل شهر مع ناقد كبير ليحضر مقيِّمًا كتابات أعضاء النادي، وعندما وقع الاختيار عليَّ في إحدى المرات، اتفق مع الناقد الكبير «سامي خشبة» لينقد أعمالي القصصية، وليلتها قال عني الناقد كلامًا أخجل أن أردده الآن، وقال أيضًا: إنني سأصبح في ذات يوم أحد كبار كتاب القصة في مصر.
وكما قلت في مرة سابقة فهذا المعنى أسعدني لدرجة أنني لم أنم ليلتها. أما حكاية الشعر فقد بدأت في مرحلة مبكرة للغاية حين كنت في التاسعة من عمري على وجه التقريب. كان والدي يدرس اللغة العربية في المدارس الثانوية، وكان شاعرًا يجمع أصدقاءه الشعراء، ومحبي الشعر في حجرة الصالون في بيتنا في منشية البكري، في سهرات ممتدة، فيقرؤون قصائدهم، ويتناقشون حولها، وكنت أنا أسعد حين أتسلل إلى مقعد خلفي، فأتابع ما يدور في هذه الندوة العامرة، ورغم أنني كنت لا أفهم إلا القليل جدًّا مما يقولونه في قصائدهم وأحاديثهم، ولكنني كنت أستمتع كثيرًا بتأمل لحظات الإعجاب في عيونهم حين يقرأ أحدهم نصًّا يروق للآخرين. حتى أن أحدهم قد يندفع في التصفيق حين يعجبه شيء مما يقال.. وظلت هذه الصورة متشبثة بذهني على امتداد العمر. وحاولت الكتابة وأنا في المرحلة الثانوية، وتمكنت من نشر قصيدة في مجلة سنابل التي كان يشرف عليها الشاعر الكبير «محمد عفيفي مطر». وظللت أتذبذب بين القصة والشعر فترة طويلة، حتى تم الاستقرار النهائي في سكة التعبير عن نفسي من خلال الكتابة الشعرية.

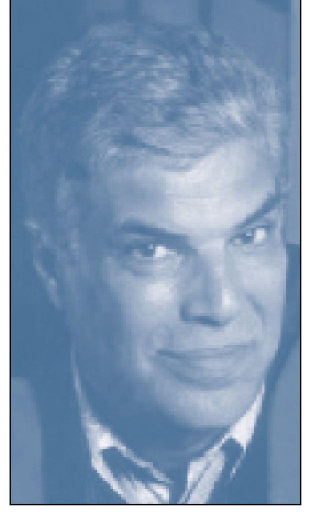
في البداية كتبت الشعر الرومانسي والوطني ثم كتبت شعر الحداثة بكل تعقيداته وقيمه الجمالية المتعددة وكثافته اللغوية حتى جاءت مرحلة النص الجديد التي حولت اللغة الرمزية إلى لغة واقعية تقدم المعيش واليومي بشكل يسمح بتعدد مستويات اللغة وادخال

اللفظ العامي للقصيدة الفصحى.. أين وجد أمجد ريان نفسه في كل تلك المراحل؟

كان لا بد أن أجد نفسي في كل مرحلة كنت أحاول اجتيازها، وإذا لم أجد نفسي فلا معنى للكتابة أصلًا، كنت رومانسيًّا بحق في ديواني الأول: (أغنيات حب للأرض) الذي صدر عام 1973 فى القرن الماضي من خلال قصائدي العاطفية والوطنية الواقعية.
وفي أواسط هذا العقد حتى نهاياته تلقفت فكر الحداثة متحمسًا، حتى أصدرنا مجلة «إضاءة 77»، وظللت حتى أواسط الثمانينيات مشدودًا إلى الحداثة بكل ما أملك من حماسة وطاقة من خلال الكتابة والطباعة والمشاركة في الندوات والمؤتمرات على امتداد مصر من شمالها حتى جنوبها، في الجامعات وقصور الثقافة والنوادي الأدبية المختلفة في أماكن عديدة.
وبداية من مرحلة التسعينيات، بدأنا ننتقل إلى دنيا جديدة، في عالم الإعلام والإعلان والتقنية والنزعات الاستهلاكية. وأصبح الفكر الجديد يناقش تحطم الكيانات الكبرى، وتحولها إلى كيانات أصغر فأصغر إلى مالا نهاية: فأصبحت الظاهرة تتسع حتى ينفجر إطارها الخارجي، وتخرج مكوناتها، وكل مكون يظل يتسع بدوره حتى ينفجر إطاره الخارجي، وتخرج مكوناته،

وهكذا إلى ما لا نهاية.
هذا هو التصور الفلسفي النظري، ويمكن أن نلاحظه في كل ما يحيط بنا، فالوحدات السياسية والدول صارت تنقسم إلى عصبيات داخلية: (يوغوسلافيا: صرب- كروات- بوسنة)، (أندونيسيا: إقليم تيمور- إقليم أتشيه)، (قبرص: القبارصة الأتراك واليونانيين)، (العراق: سنة- شيعة- أكراد- تركمان- أيزيديون).
وحتى العلوم المختلفة انقسمت بالمنطق نفسه، وعلم الاجتماع على سبيل المثال أصبح: (علم الاجتماع العام- علم الاجتماع الأدبي- أنثروبولوجي- سوسيولوجي).
وهناك أمثلة لا نهاية لها في كل المجالات حولنا، كانت لدينا صحف: الأهرام، والأخبار، والجمهورية والمساء، واليوم يقول المجلس الأعلى للصحافة: إن لدينا أكثر من 500 صحيفة توزع كل صباح.. وهكذا.
وفى الثقافة والإبداع سنصل للشيء نفسه، ففي الشعر عرفنا الوحدة الصغرى وهى الذات بالمعنى الشخصاني، وكل نص تميزه ذات مختلفة ومستقلة، وبذلك تتعدد الذوات تعددًا عظيمًا.
وأصبحت الثقافة اليوم تستوعب ثقافة الماضي بكافة تشكلاتها وتياراتها مع ثقافة الحاضر في الوقت نفسه، والشاعر اليوم تتجاور في كتابته معطيات رومانسية وواقعية وحداثية جمالية وما بعد حداثية في الوقت نفسه. وقد انتقلت الشعرية من سماوات المجاز والتحليق في


إبراهيم عبد القادر المازني


إبراهيم عبد المجيد

عباس محمود العقاد

الهواء إلى حميا التجربة الحياتية الفعلية أو المعيشة. ولم تعد الحبيبة في النص حبيبة رمزية: فليست هي مصر أو الجمال أو أي معنى آخر بل صارت الفتاة الحقيقية التي شاركت الشاعر الجلوس في الكوفي شوب.
وأصبحت في الفترة الأخيرة ألتقي مع الشعراء والكتاب في إحساسهم بالسخرية التي تعبر عن رفض كل المواصفات التقليدية الهشة التي تتشبث بالبقاء، بينما لم يعد لها أي دور في الحياة، وصرت أتابع طبيعة القلق العصري: الإنسان مشدود الأعصاب، في زمن متوتر.
ومن الحساسيات الشعرية الجديدة التي بدأت أتابعها الآن: معنى التجاور، والتجاور يعبر عن العصور الجديدة بعد التفتت والانقسام والغزارة الشديدة للعناصر، وهذا لا يعني أنه عندما تولد بعض العناصر فإنها تدمر العناصر الأخرى، ولكن تحترمها وتتجاور معها.
ونتيجة لهذا، أصبح هناك معنى فلسفي ما بعد حداثي، يمكن تطبيقه على كل مجالات الحياة اليوم، وهو مبدأ التجاور: وبالفعل تتجاور اليوم تيارات أدبية وشعرية عديدة: «الشعر التقليدي الكلاسيكي، والشعر التقليدي الرومانتيكي، والشعر المكتوب بأسلوب مدرسة الشعر الحر، وتجارب شعراء المجاز اللغوي. وتجارب شعراء قصيدة النثر الجديدة. لا بد اليوم لكل تيار أن يحترم التيارات الأخرى وأن يتجاور معها في منظومة الإبداع الشعري الحالية.
في فترة السبعينيات، كنت منضمًا لتيار حداثي اسمه (إضاءة 77)

وكان لنا مجلة غير دورية تعبر عن توجهنا، وكنا نرفض على المنصة التي نتحدث من خلالها أو نلقي شعرنا على الجمهور أن يكون معنا أي شاعر ينتمي لأي تيار شعري آخر، والتيارات الأخرى كانت ترفضنا بالمثل أيضًا، رفض متبادل نهائي. أما اليوم فعلى المنصة الواحدة أو في الندوة الواحدة يوجد شعراء يمثلون كل الاتجاهات، والجمهور بعد كل نص يقوم بالتشجيع وبالتصفيق، أي يوجد اعتراف ضمني بكل التيارات، وهذه القضية أنا مهتم بها للغاية.

ويمكننا أن نتابع بشكل محدد ملامح قصيدة النثر التي تكتب اليوم، وقد اهتممت بها كثيرًا في دراساتي النقدية الأخيرة:

– التمحور حول الذات بالمعنى الشخصاني: العام الخاص والتفاصيل والمعطيات الشخصية.

– التركيز على التفاصيل الجزئية الصغيرة اليومية المعيشة، والأحداث الصغيرة، والبعد عن المعاني الكبرى.

– التجاور بين معطيات عديدة في الوقت نفسه حتى لو كانت متضادة.

– النوستالجيا: الحنين للماضي القريب أو البعيد (الحاضر أليم والمستقبل غامض، لذا يلجأ بعض الشعراء للماضي وللذاكرة.

– تغيير العالم: رفض الأيديولوجيات السائدة والفلسفات الشائعة، إعادة رسم المدينة والجغرافيا والجسد.

– شيوع الحس الإنساني الكوزموبولوتاني.

– استخدام كل الظواهر في الشعر مثل الظواهر الفنية: القص، السيناريو، الحوار وكل ما يمكن أن يفيد النص ويؤكد رؤاه.

استسهال النص الشعري الحديث وكتابة نصوص تفتقر الصدق الجمالي في إنتاجها، برأيك ما هي الأسباب التي أدت إلى ذلك؟ وهل غياب النقد الموازي للنصوص هو من خلق هذه الحالة؟ وهل هناك كتابة كاذبة وكتابة صادقة؟ وهل أنت كشاعر وكناقد تستطيع أن ترى هذا الصدق في أي نص تقع عليه عيناك أم أنه أمر نسبي ولا يعيب النص كونه غير موجود؟

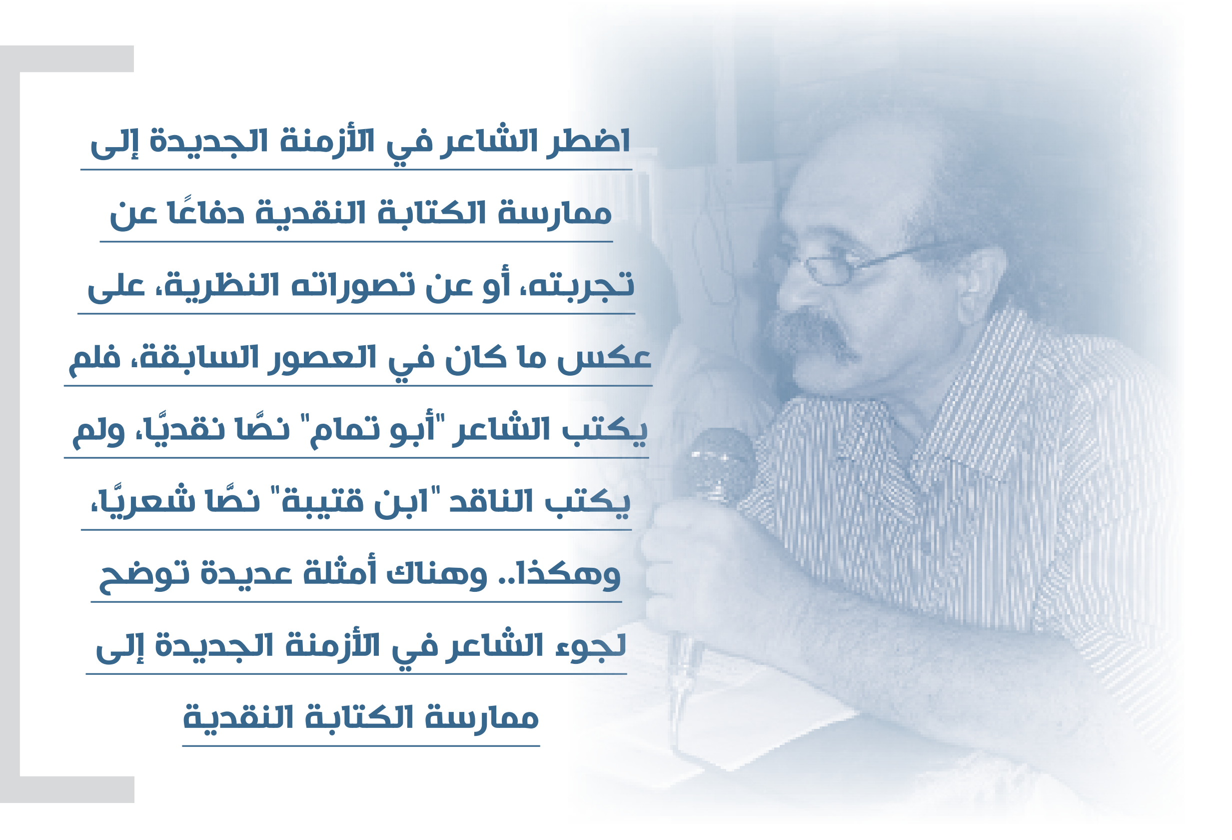
ادعاء الشاعرية، واستسهال الكتابة بدون صدق فني أو جمالي، ليس ظاهرة معاصرة بل هي حالة مرتبطة بتاريخ الشعر كله، وفي كل مرحلة من مراحله كان هناك شعراء صادقون وشعراء كاذبون. والشاعر الصادق دائمًا يبذل جهودًا مضاعفة لفهم خصوصية الكتابة ومعناها وأساليب توصيلها لقضايا كبيرة تساهم في تدعيم الحياة نفسها.

وهناك أسباب عديدة لهذا الاستسهال على مدى التاريخ منها عدم شعور المبدع بالمسئولية الكبرى الملقاة على عاتقه، فالمبدع ينبغي أن يكون في ركاب الطليعة الثقافية في كل مجتمع، وفي كل زمن، وكذلك من المهم أن يقوم النقد بدور كبير وأساسي لتنوير المبدعين من جهة، وتنوير جمهور الشعر من جهة أخرى ليتعرف على الفرق بين الغث والثمين، لأن لجمهور الشعر دور كبير في التفاعل مع الثقافة والكتابة ونهضة الإبداع الحقيقي غير الزائف.

إذن ستكون بالتأكيد هناك كتابة كاذبة وكتابة صادقة، وأنا بعد معايشتي الطويلة للكتابة، أصبحت قادرًا بالتأكيد على تصنيف الكتابة بين الصدق والكذب منذ السطور الأولى في أي نص، وليست هذه القدرة على الاكتشاف تخصني وحدي، ولكن كل من تمرس في متابعة النصوص الشعرية وتأمل قيمها الجمالية وفعالياتها، سيكون قادرًا أيضًا على التفريق بين الصادق والمزيف.

هل وسائل التواصل الاجتماعي كانت سببًا رئيسيًّا في استسهال البعض للنص الشعري الحديث؟

نعم وسائل التواصل الاجتماعي كانت سببًا من أسباب استسهال الكتابة، ولكن لا ننسى أن هذا الاستسهال كان مصاحبًا لتاريخ الإبداع كله، وعندما يفقد الكاتب شعوره بالمسئولية، فإن هذا



اضطر الشاعر في الأزمنة الجديدة إلى ممارسة الكتابة النقدية دفاعًا عن تجربته، أو عن تصوراته النظرية، على عكس ما كان في العصور السابقة، فلم يكتب الشاعر "أبو تمام" نصًا نقديًا، ولم يكتب الناقد "ابن قتيبة" نصًا شعريًا، وهكذا.. وهناك أمثلة عديدة توضح لجوء الشاعر في الأزمنة الجديدة إلى ممارسة الكتابة النقدية

يغريه ليمارس الادعاء ومحاولات تمرير كتابات مزيفة.

عندما يتقابل الشاعر والناقد داخلك؛ أيهما يكون له الدلال على الآخر والكلمة المسموعة؟

في داخلي يكون الشعر هو أساس حياتي، وكل ما أملك من طاقة وخبرات مكرس لمحاولات تعميق تصوراتي الشعرية وكيف أطورها في كل يوم لتكون نابعة من الحياة، ومثرية لها في الوقت نفسه.

«نرفض العالم؛ فنخرج اللسان بكامله» / «الإنسان يحتضن العالم ويودعه في اللحظة نفسها» / «الجبانات تحيط بالمدن مثل الحلقات التامة المغلقة» / «كل شيء يضيع مهما أطبقنا عليه بأصابعنا أو عضضنا عليه بالنواجز». والكثير الكثير من الأمور التي تصورها في قصائد، هل على المبدع أن يكتب فلسفة الحياة ويرسم الطريق له ولغيره لأنه يراه بوضوح أكثر، وغيره هذا عليه التنفيذ؟ أو دعنا نغير السؤال: أنا أرى أن الإشارة إلى أمور كثيرة بالحياة والكتابة عنها أمر ليس بالقليل، هل تتفق معي أن المبدع إن تكلم أو أشار إلى أمر ما؛ يكفيه ذلك؟

نعم على المبدع -كما قلت- أن يكتب فلسفة الحياة، ولكن يكتبها من وجهة نظره الشخصية، وبذلك ستكون عندنا فلسفات حياة بعدد الشعراء الحاليين، ومن عبروا، ومن سيأتون. ولعل الشاعر بذلك يكون في محاولة لأن يرسم الطريق لنفسه، ولكن ليس من حقه أن يرسم الطريق لغيره أو يفرضه عليه أو أن يكون على الآخر أن (ينفذ)!! وأنا اندهشت جدًا من موضوع التنفيذ هذا.. كأن على الشاعر أن يصدر الأمر وعلى الآخرين أن ينفذوا، أعتقد أن كل شاعر بل وكل إنسان يتصور فلسفة الحياة من زاوية تصوره الشخصي، ومن خلال ما يؤمن

به من أفكار ومعتقدات وميول أو نزوعات خاصة. ويكفي المبدع أن يشير إلى ما يريد، أو أن يعبر عما يجيش في أعماقه من خلال سياق إبداعي يخصه تمامًا بين المبدعين الآخرين.

نشرت مؤخرًا على الفيسبوك: «هاعوز إيه من الدنيا تاني؟ بعد أن وصف شاعر مثل عاطف عبد العزيز قصيدتي الأخيرة بأنها نص رائع؟».. لقد فرحت بشيء كهذا وأنت أمجد ريان الذي يكتب الشعر ويمارس النقد منذ أكثر من خمسين عامًا.. هل هذا تواضع أم أنه فرحة الطفل داخلك الذي لا يكبر مهما مرت الأيام وكبرت ونضجت تجربتك؟

لقد نسيت أنني أكتب الشعر وأمارس النقد منذ أكثر من خمسين عامًا.. أنت ذكرتني الآن (كنت ناسي والمسألة مش في بالي خالص) وأنا -مثل كل الشعراء- عندما أبدأ الكتابة أكون ممتلئًا بالحيرة.. وأظل أسأل نفسي: ما الذي يمكن أن أكتبه.. وهل سيعجب الآخرين؟ وهل سيعجب حبيبتي؟ وهل سيعجب عاطف عبد العزيز؟ وعندما أكتب يظل التردد يحاصرني حتى أغرق في أعماقي وأظل أشجع نفسي لكي أبدأ. وأريد أن أخبرك بأنني أكره معنيين: المعنى الأول هو معنى التواضع، أنا أرفض التواضع ولا أريد ان أتعمد التقليل من شأن نفسي أو من شأن ما أكتب. والمعنى الثاني هو العبقرية، وأنا لا أتعمد تضخيم قيمة ما أكتب، ولا أريد لأحد أن يفعل هذا تجاهي، أو يصفني هكذا، وأحب كثيرًا أن أنطلق من كوني إنسانًا مثل كل البشر أمتلئ بالضعف وبالهزائم وبالأحلام، وأمتلئ في الوقت نفسه بالقوة وبالطموحات التي لا نهاية لها.

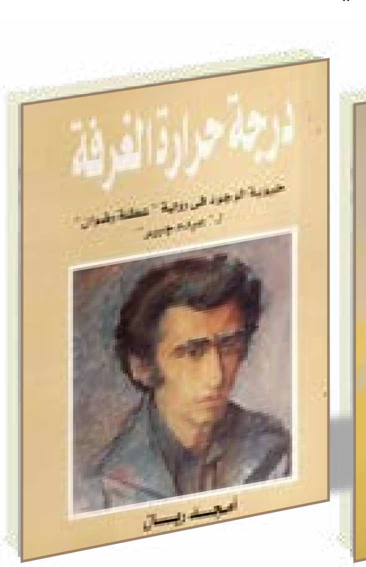
هل تتفق مع من يرى أن الشعر موهبة والرواية صناعة؛ فالشاعر يولد أما الروائي فيُصنع؟

لا أتفق مع هذا الرأي على الإطلاق، فالشاعر والروائي هما فنانان ويخضعان مثل كل المبدعين لقوانين الفن العامة، حتى لو كان لكل منهما أدواته المختلفة، وفي رأيي أن الموهبة ليست منحة يحصل عليها بعض المبدعين دون غيرهم، وليست الموهبة سوى حماسة المبدع للكتابة، وما يبذله من جهد جهيد لكي يجود إبداعه ويرفع من قيمة إنجازاته.

سننتقل إلى النقد باعتبارك من المبدعين الذين أجادوا الكتابة الشعرية والنقدية، إذ كان الاشتغال بالنقد قديمًا يلزمه التخصص؛ فإن العصر الحديث يتميز بظاهرة «الشاعر الناقد»، برأيك، ما الأسباب التي أدت إلى ظهورها؟

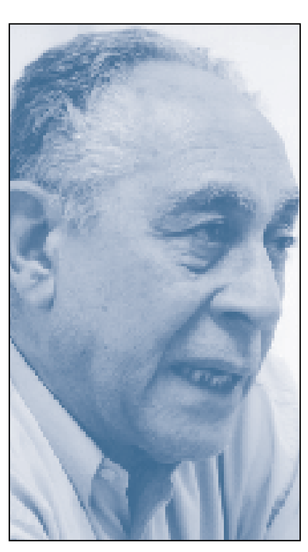
اضطر الشاعر في الأزمنة الجديدة



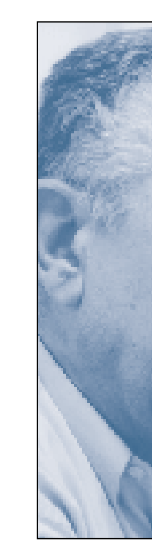


إلى ممارسة الكتابة النقدية دفاعًا عن تجربته، أو عن تصوراته النظرية، على عكس ما كان في العصور السابقة، فلم يكتب الشاعر «أبو تمام» نصًّا نقديًّا، ولم يكتب الناقد «ابن قتيبة» نصًّا شعريًّا، وهكذا.. وهناك أمثلة عديدة توضح لجوء الشاعر في الأزمنة الجديدة إلى ممارسة الكتابة النقدية، وعلى سبيل المثال عندما شاع الحس الرومانسي، وكتب خليل مطران نصوصه، ومن بعده مدرسة المهجر، ثم مدرسة الديوان، لم يهتم النقاد بهذه الكتابات الجديدة، بل وهاجمها بعضهم، فاضطر الشاعر الرومانسي «عبد الرحمن شكري»، أن ينظِّر بكتابة النقد للدفاع عن نصوصه، وعن النظرة الشعرية الجديدة، وبالمثل فعل تلميذاه «العقاد» و»المازني». وهناك مثال آخر بارز هو ما فعله شعراء السبعينيات، عندما هوجموا بشدة من قبل النقاد السابقين من ذوي النظرة المحافظة المتشددة، فكتب معظمهم النقد وتعمقوا دراسته حيث قاموا بالدفاع المجيد عن تجربتهم غير المسبوقة.

هل ترى أن المبدع لو مارس العملية النقدية هو أقرب إلى روح النص وأقدر من المتخصص في قراءته أم أن هذا المجال يلزمه الناقد الأكاديمي المتخصص؟ وهل تتفق



سامي خشبة



وليم غاس

مع مقولة: «أن كل شاعر ناقد بينما كل ناقد ليس شاعرًا بالضرورة»؟

في تصوري أن الشاعر إذا درس النقد ومارسه وتعمق فيه فسوف يساعده هذا كثيرًا في إثراء نصه، وإنضاج رؤيته، ويمكن تعميم هذا التصور، فنقول إن الشاعر إذا اتسعت ثقافته في كل المجالات، في الفن، وفي الفكر، بل وفي العلم والتكنولوجيا وطبيعة التقنيات، وفي مختلف التخصصات، فسوف تتسع رؤاه، ومعارفه، وسيقدم بالضرورة نصًّا راقيًا يختلف كثيرًا عما لو كان لم يتوسع في إدراك هذه القضايا الأساسية لدى كل مثقف كبير. وعندما يحاول الشاعر أن يكتب بعض المقالات النقدية فنحن نشكره على جهده الذي يطرح في بعض الأحيان قيمًا جمالية في غاية الأهمية، ولكن هذا لا يغنينا عن عمل الناقد ودوره. وسوف تظل للناقد المتخصص مكانته وقدرته على إلقاء الضوء على النص، وإبراز كل القيم الكامنة فيه، لأن هذا هو مجاله الذي يفني حياته فيه، ولا شك أن للعمل المنظم المستمر فائدة خطيرة في تمكينه من معالجة الإبداع وتوجيه الحياة الثقافية بشكل عام.

أما المقولة التي أوردتها في آخر حديثك، فأنا لا أوافق على الجزء الأول فيها وهو: «أن كل شاعر ناقد» فهذا ليس صحيحًا بالضرورة، ورأيي «أن كل شاعر شاعر» وأن بعض الشعراء يقومون بجهود نقدية قد تصيب، في بعض الأحيان، أو حتى قد تتفوق، ولكن يظل في النهاية عمل الشاعر الأساسي هو كتابة

القصيدة، وعمل الناقد هو تقديم التحليل النقدي لرؤية النص وتقنياته.

في الكتابة النقدية التي تقدمها للنصوص والأعمال الإبداعية المختلفة.. هل هناك معايير نقدية تتبعها أو مدرسة نقدية معينة أم أنك تقدم هذه القراءات وفق مدرسة لا تتبع أحدًا أو هي محصلة لكل تلك المدارس والتيارات النقدية؟

أهم ما يهمني حين أحاول أن أنقد نصًّا هو أن أنطلق من داخل هذا النص، ومن طبيعته الخصوصية، مبتعدًا قدر ما أستطيع عن الأفكار السابقة السائدة الجاهزة، وإذا ابتسم صاحب النص وأنا أقرأ عملي النقدي، إذا ابتسم معبرًا عن شعوره بأنني اقتربت بالفعل من روح نصه، فإن السعادة تغمرني، وأحس بالفعل بأنني اقتربت من العمل الذي أسعى لنقده. وهذا هو أهم معيار نقدي أعمل على تطبيقه في كل محاولة نقدية أقوم بها. ولعل هذا المعيار يكون محصلة مستفيدة من كل المدارس والتيارات النقدية السابقة. وأنا أحاول بالفعل أن أطرح كتابة شعرية تخصني وحدي ولا تتشابه مع أية تجربة أخري، وأرى أن على كل شاعر أن يفعل الشيء نفسه، لأن هذه في تصوري هي طبيعة الكتابة الشعرية الحقيقية، وطبيعة الإبداع الصادق بشكل عام.

هل يمكنك كشاعر أولًا وكناقد ثانيًا أن تعرف وتميز تجربة شاعر معين دون أن ترى اسمه؟ وما الذي يحتاجه المبدع لكي تتميز تجربته بسمات إبداعية تميزه عن غيره؟

نعم أستطيع أن أعرف وأميز تجربة شاعر معين دون أن أرى اسمه، ولكن بشرط أن تكون هذه التجربة قد مرت عليَّ من قبل، وأن أكون قد أحببت هذه التجربة وعكفت على دراستها، وتأمل أساليبها، وسيكون من السهل عليَّ بعد ذلك أن أميزها، وأحيانًا أنجح في تمييزها بعد قراءة السطر الأول أو السطور الأولى.
أما أهم ما يحتاجه المبدع لكي تتميز تجربته بسمات ابداعية يعرف بها لدى رفقائه المبدعين، ولدى نقاد النص ولدى القراء، فهي حالة الصدق الفني، وهذا ما يصل إليه كل مبدع بعد أن يخوض غمار التجربة، ويعاود الكتابة مستمرًا في التأمل والاختبار والمقارنة مع كافة نصوصه السابقة ونصوص زملائه المبدعين الآخرين، كما ينبغي لكل شاعر أن يكون قادرًا على متابعة تاريخ الكتابة الشعرية كله، وأن يتمكن من معرفة طبيعة التغيرات في كل مرحلة من مراحلها السابقة.

في نفس السياق هل يمكن أن نعرف طبيعة شعر شاعر من خلال قصيدة أو نص واحد؟ أم المبدع قد يتفاوت في جودة وشاعرية نصوصه فيكون من الظلم الحكم من خلال نص واحد قد يكون ضعيفًا في تجربة قوية؟

أنا في كتابتي الشعرية أعطي القارئَ فرصة أكيدة أن يعرف معظم الطبيعة الفنية التي تميز كتابتي، وإذا قرأتِ أية قصيدة لي في المرحلة الأخيرة ستتمكنين من معرفة منطق كتابتي وتصرفاتي الأسلوبية التي تخصني وحدي بين زملائي الشعراء. وكذلك كل قصيدة تنتمي لأية مرحلة سابقة لديَّ يمكنك أن تستشفي من خلالها طبيعة هذه المرحلة السابقة بكاملها.
ولكن هذا لا ينطبق بالضرورة على باقي الكتابات الشعرية للآخرين، فهناك تنوعات كثيرة، ويمكن أن يدخل شاعر ما في مرحلة مختلفة في كل نص جديد، ويمكن أن يكون هناك شاعر آخر يمزج بين طرائق كتابته السابقة وبين طريقته النهائية في كل نص جديد، وهكذا. وستظل الكتابات الشعرية تحمل تنوعات بعدد الشعراء، أي تنوعات لا نهائية.

نقد النقد الذي مارسته مع نقاد كبار أمثال صلاح

فضل والذي استعرضت رؤيته النقدية والبحثية ودراساته في كتابك «صلاح فضل والشعرية العربية»، في هذا الكتاب تناولت الأعمال التي تم نقدها من قبل صلاح فضل والنقد المصاحب لها. لا أعرف إن هناك مصطلح يسمى «نقد النقد» لكن هذا ما توصلت له بعد قراءة الكتاب، هل تتفق مع هذا المسمى؟ وهل تتفق معي أن عملية نقد النقد مهمة لأنها تنظر للعملية النقدية كمنتجٍ إبداعي يمكن نقده أيضا؟

في تصوري أن الناقد الذي يمتلك منهجه وأدواته يستطيع أن ينقد أي نص أو أي ظاهرة، أو أي قضية فكرية أو علمية، أو غير ذلك، وأنا قمت بنقد رؤية «صلاح فضل» وأعماله في كتابي «صلاح فضل والشعرية العربية»، كما أشار سؤالك، ويمكنك أيضًا أن تتابعي كتابي «غالي شكري بين الحداثة وما بعد الحداثة» وقمت بنقد أعمال نقدية أخرى لنقاد كثيرين أمثال «لويس عوض»، و«عبد المنعم تليمة»، و«رجائي الميرغني» و«بشير السباعي»، وغيرهم، في دراسات متفرقة منشورة في مجلات متخصصة أو ثقافية عامة.

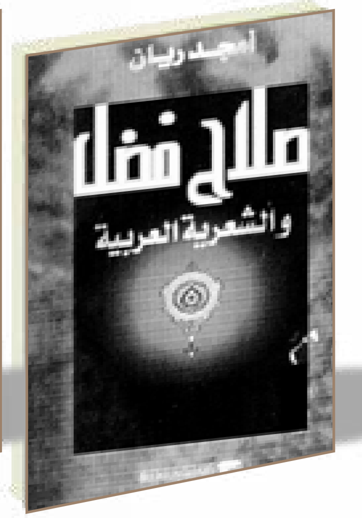
وهناك مصطلح يسمى «نقد النقد» أنا تابعته في مجلات ثقافية عربية وأجنبية، وأنا طبعًا سأتفق مع هذا المسمى، أو هذه الظاهرة الجديدة في حياتنا الثقافية، لأنني أجد نفسي دائمًا في صف كل جهد يبذل من أجل إثراء العقل والكتابة والنقد.

نعم أتفق معك على أن عملية نقد النقد، عملية مهمة للغاية لأنها تعالج توجهات تقييم الإبداع في أشكاله المختلفة، أي أنها تضيف للعقل الإبداعي، وللثقافة بشكل عام، المزيد من الإنضاج والتوسعة والتراكمات التي تثري العمل الثقافي، أي تثرى الحياة كلها في النهاية.

نختتم بمقولة لوليم غاس «إذا كنت تكتب بشكل رديء سيصبح لك جمهور، إذا كنت تكتب بشكل جيد سيصبح لك قراء».. هل تتفق معه؟ وهل القراء هنا تعني النخبة أم ماذا؟

أشكرك لإيراد هذا المعنى للقاص الأمريكي «وليم جاس»، وقد ذكرتني بالمقولة التي أطلقها البعض هنا في مصر منذ فترة: (الجمهور عاوز كده) ليبرروا انتشار بعض أشكال الفن الرديء، وفي المقابل انحسار الإبداع الراقي بين عدد قليل من المتلقين. باعتبار أن الفن الرديء ليس سوى وسيلة رخيصة للتسلية. أما الفن الراقي فإنه يحتاج لتشغيل العقل من خلال مستوى ثقافي معين. وإن كانت الحقيقة الآن تقول إن الجمهور العريض الآن يرتفع مستواه الثقافي بالضرورة، لكي تذوب النخبة بالتدريج في المعنى العام لتلقى البشر وقدرتهم على المساهمة في كافة أشكال الحياة الثقافية أو العملية في حياتهم اليومية ○







لماذا أقدم ڤان جوخ على قطع أذنه؟ قراءة لأبرز التفسيرات النفسية لتشويه الذات ورمزية الأذن

د.أحمد موسى



في وقتٍ متأخر من مساء يوم الأحد 23 ديسمبر 1888، قام ڤنسنت ڤان جوخ Vincent Van Gogh، الذي كان يبلغ من العمر وقتها 35 عامًا، بقطع النصف السفلي من أذنه اليسرى، وأخذها إلى أحد بيوت الدعارة؛ حيث طلب إحدى العاهرات، وتدعى راشيل Rachel، وسلم لها لفافة تشتمل على أذنه المقطوعة، وطلب منها ضرورة الحفاظ على هذا الشيئ بعناية (Runyan, 1981).

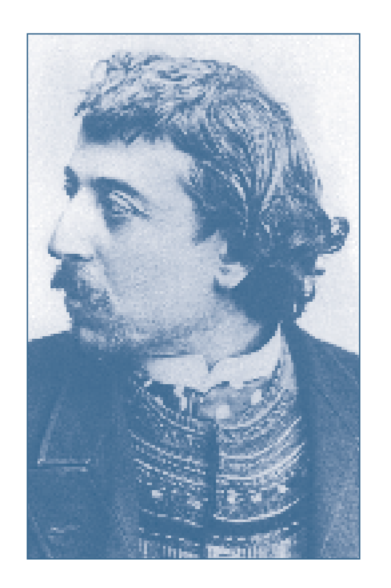
يأتي هذا المشهد في صدر الفترة الأكثر اضطرابًا وكارثية في حياة ڤان جوخ إلى حدٍ كبير، والتي بلغت ذروتها بوفاته، عن عمرٍ يناهز 37 عامًا، جراء انتحاره بمسدس. كما تضمنت المأساة المروعة المتمثلة في قطع الرسام أذنه، إنشاء عديد من الأساطير والأيقونات، والفن الهابط والعلامة التجارية الفنية لڤان جوخ، حتى بين أولئك الذين ليسوا على دراية وثيقة بها أو بعمله الفني الفذ (Murphy, 2016).

مثَّلت هذه الأزمة مقدمة لفترة طويلة من الاضطراب العقلي لڤان جوخ، إذ عانى بعدها من سلسلة متواصلة من نوبات الذُهان (Psychosis)، وأخذ يقضي أيامًا في اضطراب شامل، يعاني من مخاوف لا تحتمل، وهلاوس، دون أن يعي ما يفعله. وظل تحت الملاحظة الدقيقة طوال فترة احتجازهِ بالمستشفى، لا سيما وأن جيرانه أصبحوا لا يريدونه بجوارهم، حتى إنهم قدموا التماسًا لعمدة المدينة بهذا الشأن. وللأسف، فقد كان تدهوره الصحي سببًا حاسمًا في تراجع إنتاجه الفني في هذه الشهور (راجع: ليو يانسن وآخرين، 2017).

احتار العلماء في تشخيص حالة ڤان جوخ، وكما يعرض شاكر عبد الحميد في كتابه البديع الدخان واللهب- عن الإبداع والاضطراب

النفسي، الذي تزين غلافه بصورة ڤان جوخ والتيمة الأساسية لرسومه المميزة باللون الأصفر، فقد وصفوه تقريبًا بكل مرض نفسي أو عصبي أو جسدي معروف فعليًا، فقد شخص على أنه مريض بالفصام، وبالاضطراب ثنائي القطب (Bipolar) أو الهوس- الاكتئاب، وبالصرع، وبالتسمم الكحولي، بل والبروفيريا (تراكم مادة البروفين في الجسم) وغيرها.

والذُهان اضطراب نفسي شديد، يعاني الشخص المصاب به من: اضطراب وخلل في الوظائف النفسية الرئيسة، من مثل: الإدراك، والتفكير الواقعي، وسلامة أو ملائمة المنطق والوجدان والسلوك. ويشير على نحو عام إلى الخلل في التمييز بين الواقع والخيال. وأحيانًا يمكن اعتبار مجرد وجود الهلاوس والضلالات مؤشرًا للاضطرابات الذُهانية. وقد يكون الاضطراب الذُهاني حادًّا قصيرًا كما في حالة الذُهان المترتب على تعاطي مواد مخدرة وسرعان ما يَشفى منه المريض. وقد يكون الذُهان مزمنًا كما في حالة الفصام (Schizophrenia) والاضطراب الضلالي (Delusional disorder)، ويستمر العلاج لسنوات طويلة. ويجد الأشخاص الذُهانيين عادة صعوبة في معرفة أبعاد اضطرابهم العقلي، ونادرًا ما يلجأون للعلاج من تلقاء أنفسهم، لذا استدعت تلك الاضطرابات اهتمامًا خاصًّا من المهتمين بالصحة النفسية، وتحتاج هذه الاضطرابات أكثر من غيرها إلى العلاج في مستشفيات الصحة



بول جوجان

النفسية (نبيل القط، 2020).

في كتابه العقل المضطرب The disorder mindناقش چورچ جراهام (Graham, 2013) مسألة أن الأطباء النفسيين وعلماء النفس يشددون على أن الذُهان (وبخاصة الفصام والاضطراب الضلالي) يمثل اضطرابًا أو سببًا يترتب عليه اجتزاء في طبيعة الهُوية الشخصية personhood وفي القدرة على فَهم الذات (self–comprehension) والعَالم. ولعل مسألة فقدان الذات بين مرضى الذُهان (Loss of self in psychosis)؛ تمثل واحدة من القضايا الأساسية ذات الصِلة بفقدانهم للوعي والقصدية، حيث تسمح لنا بفَهم بعض الإخفاقات المحيرة في فَهم الذات واختلال الشعور بالواقع (Derealization) لديهم.

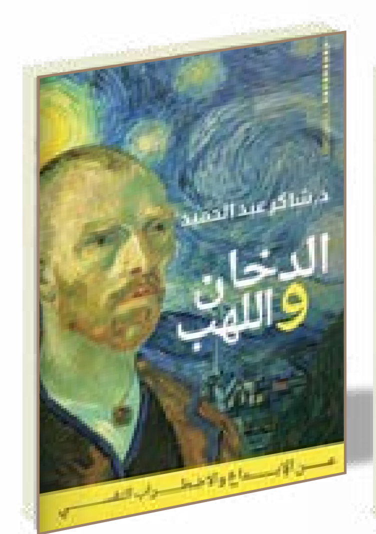
وعادة ما يجري تأطير عالم الأمراض العقلية اقتصارًا على تحديد أعراض المَرَض (symptoms) ومن ثم تعيين الأسلوب العلاجي الذي يمكن تقديمه للحالة؛ حيث يجري وضع تشخيص أو وسم (Label) لكل شخص يشكو من بعض العلامات غير الطبيعية أو يصدر عنه بعض السلوكيات الشاذة. والحقيقة أن الحاجة تزداد لمراقبة السياقات التأويلية والبيئية للسلوك بدلًا من الاقتصار على تشخيص الأعراض، لإيجاد طرائق جديدة لفهم ومساعدة أولئك الذين يعانون من اضطرابات عقلية، في محاولة لعلم نفس يتجاوز الحالات الداخلية (psychology post–internal)، وتبدو كيفية إعادة التفكير في المرض العقلي قراءة أساسية لكل متخصص في ميدان الصحة النفسية (Guerin, 2017).

وعلى صعيد التأويل السيكولوجي.. كيف يمكننا تفسير هذا الحدث الاستثنائي الخاص بإقدام ڤان جوخ على بتر أذنه؟

الأذن رمز الشمس والصَّدفة وكل ما هو أسطواني. ورمز الرحم أيضًا. وثمة علاقة رمزية تجمع الأذن وعملية الميلاد نفسها؛ لأن الأذن تشبه الرحم على نحوٍ ما. وقد اعتبرت أحيانًا موضعَ الذاكرة وموئلها، ودليلًا على اليقظة والتنبه والرغبة في المعرفة واستراق السمع والاطلاع على الأسرار (شاكر عبد الحميد، 2020، صفحة 180).

على مرور الأعوام، اقترح عدد كبير من الباحثين مجموعة متنوعة من التفسيرات النفسية المستندة إلى تقصي سمات الشخصية لدى ڤان جوخ، جنبًا إلى جنب مع تقصي الدلالة النفسية لعضو الأذن نفسه، ومن ثم دلالة إقدام المرء على

قطعها، وذلك من دون الاقتصار على الدِلالة المَرَضية الباثولوجية أو الإكلينيكية لهذا الحادث.
وفيما يلي نعرض لأبرز عشرة تفسيرات نفسية شائعة لهذه الحالة، وذلك بهدف الوصول إلى تفسير موحد أو لنقل تفسير أكثر تعبيرًا عن حالة ڤان جوخ بالتحديد:
التفسير الأول: يرجع ما حدث إلى ما لاقاه ڤان جوخ من إحباطات شديدة مع أخيه ثيو Theo من ناحية، ومع الفنان بول جوجان Paul Gauguinمن ناحية أخرى، وتحولها إلى طاقة عدوانية مرتدة إلى الذات.
التفسير الثاني: يتمثل في أن تشويه الذات ناتج عن صراع حول الدفعات الجنسية المثلية (homosexual impulses) التي أثارها وجود جوجان مع ڤان جوخ في المنزل ذاته لفترة من الزمن. وبخاصة مع اعتماد الأذن بوصفها رمزًا قضيبيًّا (ويمكننا ملاحظة أن الكلمة العامية الهولندية lul، التي تعني القضيب، تشبه الكلمة الهولندية lei، التي تعني الأذن)، ومن ثم فقد كان الفعل بمثابة إخصاء رمزي للذات.
التفسير الثالث: وهو تفسير آخر يتصل بجوجان. ويفيد هذا التفسير أن قيام ڤان جوخ بقطع أذنه مثَّلَ احتجاجًا على ترك جوجان له في هذه الفترة الحرجة من حياته، وقد كان بالنسبة إليه بديلًا للأب، وإن كان جوجان يكبره بخمس سنوات ليس أكثر.
التفسير الرابع: أن ڤان جوخ تأثر بمصارعة الثيران التي شاهدها في مدينة إيرس. في مثل هذه الفاعليات، يُمنح الماتادور أذن الثور كجائزة، ويعرض جائزته للجمهور، ثم يمنحها للسيدة التي يختارها. وبتتبع الأمر، يبدو تمامًا أن ڤان جوخ تأثر بشدة بهذه الممارسة، إذ قطع أذنه، كما لو كان شخصين في الوقت نفسه: الثور المهزوم والماتادور المنتصر. ثم، سارع إلى تقديم الأذن لسيدة من اختياره.
التفسير الخامس: في الأشهر التي سبقت تشويه ڤان جوخ لذاته، نشرت الصحيفة المحلية لعددٍ من المقالات حول جاك السفاح، الذي عمد إلى تشويه أجساد البغايا، وفي بعض الأحيان قطع آذانهن. وقد أدت هذه الجريمة إلى ظهور المحاكيات (emulators)، وربما كان فينسنت واحدًا منهم. ولمَّا كان مازوشيًّا لا ساديًّا، فمن الممكن تصور أنه سيعكس تصرف جاك عبر تشويه نفسه وجلب الأذن إلى عاهرة.
التفسير السادس: أن تشويه الذات لدى ڤان جوخ على هذا النحو، مثَّلَ استراتيجية غير واعية للتشبث باهتمام شقيقه ثيو، عقب إعلانه خطبته لإحدى الفتيات، وطريقة لجعل ثيو يأتي ويهتم به بدلًا من قضاء الإجازات مع خطيبته، إذ كان ڤان جوخ يعتمد انفعاليًّا وماليًّا على شقيقه ثيو بشكلٍ شبه كلي.
التفسير السابع: أن تشويه الذات لدى ڤان جوخ على هذا النحو، مثَّلَ انعكاسًا لِما حازه من مواجدة أو مشاركة وجدانية (sympathy) كبيرة مع البغايا وما يتسم به وضعهن كمنبوذات اجتماعيًّا. حتى أنه كتب قبل هذه الحادثة ببضعة أشهر فقط، أن العاهرة أشبه بقطعة اللحم المعروضة في محلات الجزارة، وهكذا، توحد نفسيًّا مع العاهرات، وتعامل مع جسده على أنه أشبه بلحم معروض في محلات الجزارة، وفعل ما فعل لإظهار هذه المواجدة.
التفسير الثامن: لمَّا كان فينسنت يعتقد أن والدته تعده ولدًا سيئًا





شديد القسوة. فقد عمد خلال الحالة الذهانية المحيطة بهذا الحادث، إلى قطع أذنه، وربما استنادًا لعمليات التفكير الرمزي البدائي، تعبيرًا عن الرغبة في أن تنظر إليه والدته بشكل أكثر إيجابية. إذ إن العقل اللاواعي يميل إلى اعتبار البروزات الجسدية (protuberances) رموزًا ذكورية وعدوانية، فقد يكون في إزالته إخبارًا للعاهرة، بوصفها بديلًا رمزيًّا لأمه، وأنه لم يعد ذلك الصبي الخشن العدواني، الذي كرهته في السابق، بل إنه صار بالأحرى شخصًا عاجزًا، قابلًا للاختراق والبتر والجرح.

ومما يعزز من مصداقية هذا التفسير أن فينسنت ولد عقب وفاة أحد أشقائه، وكان يُدعى أيضًا فينسنت، بعام واحد بالضبط. وهو ما يدعم تصوره بكونه غير محبوب من قبل أم استمرت في الحزن على الابن المثالي الضائع. ومن ثم، فقد يمثل بتر جزء منه أو من ذاته محاولة لكسب حب والدته. وفي الوقت نفسه، قد يمثل استهزاءً مريرًا من ارتباط والدته بصغيرها الفقيد.

لمَّا كان فينسنت يعتقد أن والدته تعده ولدًا سيئًا شديد القسوة. فقد عمد خلال الحالة الذهانية المحيطة بهذا الحادث، إلى قطع أذنه، وربما استنادًا لعمليات التفكير الرمزي البدائي، تعبيرًا عن الرغبة في أن تنظر إليه والدته بشكل أكثر إيجابية. إذ إن العقل اللاواعي يميل إلى اعتبار البروزات الجسدية رموزًا ذكورية وعدوانية

التفسير التاسع: من المحتمل أن يكون ڤان جوخ قد عانى من هلاوس سمعية (auditory hallucinations) مفزعة أو مخيفة، في أثناء إحدى نوبات الذُهان المشابهة لتلك التي عانى منها كثيرًا. حتى أنه كتب بعد ذلك، في أثناء وجوده في المصحة، أن المرضى المقيمين معه بالمصحة سمعوا أصواتًا غريبة، كما كان يحدث معه، وتكهن أن هذا الأمر قد يرجع إلى مرض في الأعصاب داخل الأذن. وهكذا، يمكن القول بأنه قطع أذنه وهو يخضع لإحدى النوبات الذُهانية، بهدف إسكات الأصوات المزعجة التي كانت تنتابه.

التفسير العاشر: تستند تفسيرات عدة إلى حالة الهوس الديني التي كانت تتملك ڤان جوخ، ومن ثم يفسرون بتره لأذنه بوصفه محاكاة لِما جاء في الكتاب المقدس، من قطع سمعان بطرس Simon Peter أذن ملخس Malchus خادم رئيس الكهنة، الذي شرع في الإمساك بالمسيح وتسليمه لأعدائه. ويدعم هذا التفسير من احتمال توحد ڤنسنت ڤان جوخ مع يسوع المصلوب، وأن العذراء مريم وهي تندب على جسد المسيح كانت تمثل رمزيًّا والدة ڤنسنت. ثم نجده بإعطاء الأم البديلة راشيل تلك القطعة الميتة من جسده، يكرر فينسنت هذا المشهد بشكلٍ رمزي.

لعل هذه التفسيرات تمثل التفسيرات السيكولوجية الأبرز، ويقف جنبًا إلى جنب معها تفسير تاريخي افتراضي مفاده أن ڤان جوخ، لم يقدم على بتر أذنه، وإنما تورط جوجان في ارتكاب هذه الفعلة الشنيعة (راجع: شاكر عبد الحميد، 2020، وتحديدًا صفحة 176). ويستند البعض لهذا التفسير إلى مغادرة جوجان للمدينة في اليوم ذاته الذي وقعت فيه هذه الحادثة، إضافة إلى أنه كان مُبارزًا محترفًا يتوقع أنه ضرب أذنه بالسيف، ولو من غير قصد، الأمر الذي نفاه جوجان جملة وتفصيلًا، مشيرًا إلى مغادرته للمدينة قبل هذا الحادث بيوم كامل. ومن هنا يستند باحثون أٌخرون إلى قيام ڤان جوخ بقطع أذنه احتجاجًا على ترك

جوجان له في هذه الفترة الحرجة من حياته، وقد كان بالنسبة إليه بديلًا للأب، وإن كان جوجان يكبره بخمس سنوات ليس أكثر– كما سبقت الإشارة.
بقيت الإشارة إلى تواصل البحث حول هذه الحادثة، وللتمثيل لا الحصر، فقد انتهى فيرجي هوبان مؤخرًا إلى حقائق ثلاث تستحق الذكر، وهي: أن ڤان جوخ قام بقطع الأذن كاملة وليست الشحمة أو جزءًا من الأذن كما يشيع، وأنه سلمها لإحدى عاملات النظافة كانت تعمل بأحد بيوت الدعارة وليس لعاهرة كما يشيع. وأخيرًا فقد شدد هوبان على أن التماس جيران ڤان جوخ بإبعاده وأنهم أصبحوا لا يريدونه بجوارهم لم يكن إلا خبر كاذب (Hoban, 2019).
ويبدو أن الإحساس بالعزلة لدى ڤان جوخ زاد بشكلٍ مروع، وهو ما تعكسه غالبية رسائله التي ضمنها لأخيه ثيو في هذه الحقبة الزمنية 1888– 1900، وهي الفترة التي داهمه عدد هائل من النوبات على نحوٍ جعله يرزح تحت حالة من الاضطراب العقلي التام (راجع: الرسائل التي حررها لأخيه، والتي ظهرت أخيرًا مجمعة في الكتاب الرائع المخلص دومًا، فنسنت (ليو يانسن وآخرين، 2017).
كما يشير رزنيك في كتابه منطق الجنون (Resnik, 206إلى أن مرضى الذُهان ينشغلون بقضايا ميتافيزيقية عميقة. ونظرًا لأنهم لا يستطيعون التعامل مع الواقع اليومي، نجد لزامًا عليهم بناء كونهم المتخيل الخاص بهم. وهكذا نجد أن هذا الكون المزعوم يتبع بعض مبادئ اللاوعي في مقابل بعض المبادئ الواعية المتعلقة بالتواصل مع الآخرين ومبدأ الواقع. وحين نطبق هذه الحالة بتأملنا لحالة ڤان جوخ، نجد أن الذات (Self) لديه قد انتابها التوسع والتضخم (Expansion and inflation) وهي واحدة من سمات المنطق المختل القابع وراء مرضى الذُهَان، لدرجة تصير معها هذه الذات المتضخمة غاية تخرج عن نطاق السيطرة. ويطرأ على الذات والوعي التفكك والتشظي (Self and Consciousness Breaks) ⭘

المراجع:

– شاكر عبدالحميد (2020). الدخان واللهب- عن الإبداع والاضطراب النفسي. دار العين للنشر.
– ليو يانسن، وهانز لويتن، ونيينكه باكر (2017). المخلص دومًا، فنسنت- الجواهر من رسائل فان جوخ. ترجمة: ياسر عبداللطيف، ومحمد مجدي. الكتب خانة.
– نبيل القط (2020). حكايات التعب والشفاء. ط2. المحروسة.
– Graham, G. (2013). The disorder mind: An introduction to philosophy of mind and mental illness. 2 nd ed. Routledge.
– Guerin, B. (2017). How to rethink mental illness: The human contexts behind the labels. Routledge
– Hoban, V. (2019). What actually happened to Vincent van Gogh's ear? Here are 3 things you should know. Available at: https://news.lib.berkeley.edu/van-Gogh-ear.
– Murphy, B. (2016). Van Gogh&ﷺ39;s ear: The true story. Penguin Random House.
– Resnik, S. (2016). The logics of madness: On infantile and delusional transference. Karnac Books Ltd.
– Runyan, W. (1981). Why did Van Gogh cut off his ear? Journal of Personality and Social Psychology, 40(6), 1070– 7.

هامش:

* أستاذ علم النفس المساعد، كلية الآداب، جامعة سوهاج، وعضو لجنة التربية وعلم النفس بالمجلس الأعلى للثقافة.
– يود كاتب المقال أن يهديه إلى روح الأستاذ الدكتور شاكر عبد الحميد، رائد أصيل من رواد علم نفس الإبداع في مصر والوطن العربي.. محبة وتقديرًا.

ما لا نعرفه عن دون كيخوته.. رحلة السيد أبو العلا البشري



د.شيماء مجدي

دون كيخوته هي رواية للأديب الإسباني «ميجيل دى ثيربانتس» عام 1605م وترجمت في مصر بأكثر من شكل، دون كيشوت أو دو كيخوته، وهي من أهم الأعمال الروائية، وقد أكد الكاتب أسامه أنور عكاشة في أكثر من لقاء تأثره بالرواية الإسبانية وشخصية دون كيخوته في مسلسله الشهير رحلة السيد أبو العلا البشري، ليس هذا فقط، وإنما نرى في بداية ونهاية التتر صورة لغلاف الرواية، وأيضًا نرى الممثل محمود مرسي من خلال المسلسل وهو يقرأ الرواية. مما لا شك فيه تأثر الكاتب بالشخصية الواهمة التي تحاول التمسك بالثقافة والقيم التي اندثرت في عصر مختلف، وبذلك يعزف على وتر الحنين إلى الزمن الجميل، ولكن نرى أن أهمية هذا العمل ليس فقط أنه يذكرنا بالماضي والقيم والأخلاق الرائعة، ولكن من خلال عرض الصراع الذي فطرنا اللّه سبحانه وتعالى عليه وهو الصراع بين المثل والأخلاق ومفاتن الحياة، فهي تلك الرحلة التي نخوضها في حياتنا كما خاضها أبو العلا البشري، فهل سننجح أم نخفق؟ هذا هو السؤال الذي يشغلنا جميعًا.

ولقد لفت انتباهنا أن يتم الربط بين العمل المصري والرواية الإسبانية أن دون كيخوته هو فارس يحارب طواحين الهواء، أي أنه يحارب الخيال أو الوهم كما فعل محمود مرسي فهو رجل المستحيل كما يسمى، الرجل المتقاعد الذي يأتي من قريته ليحاول إصلاح أسرته وأقاربه، فقد ورث مبلغًا من المال ولكن دون قصد يجعل حالهم من سيء إلى أسوأ. كما كشف الناقد محمود عبد الشكور «انتهز أسامة أنور عكاشة الفرصة لتشريح مأساة الطبقة الوسطى، التي تحلم بالثراء في ظل الانفتاح، وفى عصر الهبش والفهلوة، وفى مقابل ذلك تتخلى عن مبادئها وأخلاقها غير المناسبة للعصر، المسلسل يعرّي هذه المحاولات المستمرة من خلال أبو العلا ورحلته لإصلاح العائلة التي أحبها، ولكن عكاشة المدهش يطور الفكرة، ويأخذها إلى آفاق آخرى، أبو العلا يبدو فعلًا وكأنه يحارب طواحين الهواء، وكأنه غريب عن زمنه وعصره مثل دون كيشوت، ولكن المشكلة لم تكن في فروسيته، ولا في أنه تعثر وضحكوا عليه، المشكلة في أن مقاومة هذا الخطأ الجماعي، يتطلب أكثر من فارس، وليس أبو العلا وحده، الخطأ وجد عصابات وشبكات تدافع عنه وتبرره، ولذلك لن يهزمه أبو العلا وحده، لا بد أن يصنع الفرسان والحالمون عصابتهم، لا بد أن يدركوا الطريقة التي تغير بها الواقع لكى يقاوموا الخطأ، ولا بد أن يتضامنوا معًا، هذا هو درس الرحلة، وهذا هو درس أستاذ التاريخ (صبري عبد المنعم في دور قصير جدًا ولكنه من أهم أدوار المسلسل) الذى كان يظهر للبشرى ساخرًا منه، لا يمكن لفارس واحد أن يغير، من حقه بل من واجبه أن يعترض على الخطأ، وأن يبذل ما يستطيع للتغيير، ولكن النتيجة مرتبطة بتضامن الآخرين معه»[1].

ولكن المهتمون بالثقافة والأدب الإسباني يدركون جيدًا أن الرواية وشخصية دون كيخوته لها أبعاد أخرى، وأن روعة الرواية تكمن في التكنيك، ففي ذلك العصر كانت تنتشر روايات الفروسية، فيأتي البطل الشاب، وهو فارس

همام ووسيم له بطولات وأمجاد وتقع في حبه الأميرات، فجاء ثيربانتس بتكنيك يختلف تمامًا عما هو سائد، حاك شخصية دون كيخوته في صورة عجوز قبيح هزيل ناهز الخمسين، وحصانه لا يختلف كثيرًا عنه. وهو بورجوازي متوسط الحال يعيش في إحدى قرى إسبانيا في إقليم لا منتشا، ومن كثرة قراءاته في كتب الفروسية كاد يفقد عقله، يخلط بين الحياة الواقعية والخيال، فقد أصبح حالمًا، يرى أنه يستطيع أن يغير ما حوله ويصنع البطولات، وتلك البطولات ليس سوى نسيج في خياله مثل المشهد المشهور محاربة لطواحين الهواء باعتبارها أشخاصًا عملاقة. ونرى أن الكاتب قد أبدع بشخصية معاكسة لدون كيخوته وهي رفيقه سانتشو بانثا ممثل الواقعية، دون كيخوت مع سانتشو، المؤمن بالفروسية ولكن في نفس الوقت هو الشكاك، من أكثر الحوارات سحرًا في الأدب. فدون كيخوت يعرض النظرية وعكسها.

نعتقد أن دون كيخوت هو المثال على أن العصر الجديد لا يمكن أن تمثله الثقافة القديمة. ورغم الطموح الذي يحمله دون كيخوته لاستعادة القيم البالية فإنه فشل في تحقيق أسطورته الشخصية. ولكن ليس هذا معناه أن نحيا بدون خيال، نؤمن بأن الكاتب يريد أن ينبهنا إلى أنه ليس بالخيال وحده يمكن أن يعيش الإنسان، ولكن يجب المزج بين الاثنين، يجب أن نبدع ولكن ونحن ننظر إلى الواقع حتى لا نكون واهمين. والأهم من ذلك هو الإيمان، فإيماننا بثقافتنا والقيم التي تربينا عليها هو الذي سيرشدنا في رحلتنا.

ومن هنا نرى مدي تأثر الكاتب المصري بالرواية الإسبانية، فهو لم يعرض فقط شخصية البطل الذي ليس لديه صفات البطولة، ولكن هو تأثر بعدة أشياء بداية من العنوان «رحلة السيد أبو العلا البشري»، لقب السيد يمكن أن يرى البعض أنه يضعه في مكانه النبيل، ولكن نعتقد أنه من إحدى أشكال التأثر أن كلمه دون في «دون كيخوته» أي السيد لقب يوضع قبل الاسم مباشره في اللغة الإسبانية، وأيضًا شخصية مدرس التاريخ التي تظهر في خيال أبو العلا ساخرة منه تذكرنا بشخصية سانتشو الواقعي، فنشعر بأن أسامة أنور عكاشة مصَّر فقط الرواية حتى تتناسب مع المجتمع المصري، وليس معنى هذا إنكار عظمة العمل المصري، ندرك أن أبو العلا البشري ودون كيخوته وجهان لعمله واحدة، ولكن الكاتب المصري قد قرأ الرواية وفهمها فهمًا عميقًا وأبدع في نقل الفكرة التي تناسب مجتمعه. وقد ندعي أننا فهمنا أن القراءة مهمة، فالشخصيتان قد قرأتا كثيرًا كتبًا كثيرة، ولكن قد ترجمتا خطأ تلك القراءة وأخذا على عاتقهما دور الفارس الذي سوف ينقذ من يحتاج للإنقاذ، دون التفكير: هل يريد هذا الشخص المساعدة فعلًا؟ وهل هو الشخص الذي لديه القدرة على تقديم يد العون؟ وأيضًا نتفاجأ بأن معظم القراءات للعملين تختزل فقط في البطل الذي يحارب طواحين الهواء، لأنه -في اعتقادنا- توجد مشاهد في الرواية مهمة وملهمة أيضًا بقدر طواحين الهواء، فمثلًا يقاتل بعض الأغنام على أنها جيوش، ويقطع هو نفسه ويفقد بعض ضروسه، ومشهد آخر نجده يقطع رؤوس الدمى متخيلًا أنها جنود تريد أن تفرق بين عاشقين، والمشهد الأهم من وجهه نظري لدون كيخوته وهو يلوم سانتشو على رأيه أن دولوسينيا ليست سوى



مجرد فتاة قروية قبيحة الشكل، ويقول له: يكفي أن أراها أنا جميلة وشريفة، فهنا ينبهنا الكاتب –على لسان البطل– إلى أهمية اختلاف وجهات النظر، وأن هذا أمر وارد في التفاعل الاجتماعي مهما حاولنا إنكار ذلك.

وإذا حاولنا توحيد الآراء سيتحول المجتمع إلى أفراد مستنسخة.

ونتذكر تتر أغنية المسلسل «ما تمنعوش الصادقين عن صدقهم ولا تحرموش العاشقين من عشقهم (...) وإذا كنا مش قادرين نكون زيهم نتأمل الأحوال.. ونوزن الأفعال، يمكن إذا صدقنا نمشي في صفهم».. التي تؤكد فكرة احترام الاختلاف ومحاولة تقبل الآخر.



أسامه أنور عكاشة



محمود عبد الشكور

نورثروب فراي

الروايتان يمثلان أسطورتان تعكسان الضمير الإنساني:

نستند على ما يقوله ثربانتس «أردت أن أقدم نموذجًا عالميًّا لتوضيح المستقبل، وهو نموذج تم تشكيله بفضائل كل الشخصيات التاريخية العظيمة، وأردت أن أقدم مثالًا مثاليًّا للإنسان يتعارض مع الواقع المظلم في عصره»، ولذلك يشير نورثروب فراي N. Frye إلى أنَّ الأساطير تجد نفسها ثانية في الأدب بمجرّد أن تنتهي علاقتها مع الاعتقادKكما حدث للأساطير الكلاسيكية في أوروبا المسيحية»[2]، وفقًا للعلاقة القوية بين الأسطورة والأدب، فهما يتقاطعان في اللغة والخيال السرد التعبير عن هموم الإنسان، فنجد أن الأسطورة تغذّي الأدب وبدوره الأدب يخلدها و يثريها.

فقد أصبح أبو العلا البشري ودون كيخوته شخصيتين أسطوريتين، ونتابع الجدال حولهما، فالبعض يرى أن تلك الشخصية ساذجة مثيره للشفقة تختلق الأشياء، أو بمعنى أدق تعيش في عالم آخر. والبعض الآخر يتعاطف معه ويراه بطلًا، وأن البطولة ليست النجاح ولكن في الإيمان والمثابرة، وهذا ما مثله البطلان، وبذلك خرجت تلك الشخصية من نطاق الخيال إلى النموذج أو الأسطورة التي خلدها الأدب.

من ناحية أخرى اعترف الكاتب المصري بتأثره بالرواية الإسبانية كما ذكرنا، ولكن هل يمكن أن تكون الرواية الأصلية متأثرة بالثقافة العربية؟ هذا هو السؤال الذي يشغلنا، فمعظمنا يعلم فتح العرب لإسبانيا ووجودهم الذي استمر قرابة 8 قرون، وتأثر كل شيء بالثقافة العربية من فن وعمارة وأدب. ومما لا يخفى علينا أن فكرة الفروسية هي عربية، وانتقلت بانتشار الفاتحين العرب بالأندلس ⭘

الهوامش:

1– محمود عبد الشكور، «أسامة أنور عكاشة هو نفسه أبو العلا البشري»، مجلة أهل مصر، 2019.
https://ahlmasrnews.com/846305

2– David Amezcua Gómez, “La Teoría Literaria de Northrop Frye”, Facultad de filosofía y letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, junio de 2011, p.32.

